民國叢書

第二編

·66·

美學・藝術類

中國藝術史各論　馮貫一著

中國藝術論集　岑家梧著

中國藝術史概論　李朴園著

上海書店

中國藝術史各論

馮貫一著

序

中國因歷史悠久，文化發達甚早，在周秦時代，卽有燦爛之藝術成就。至漢唐乃益行發揚光大，在世界藝術領域中乃創別具一格的漢民族作風。雄健豪放，睥睨古今。宋代略顯纖弱。明乃又呈復興之勢。宮苑帝陵，規模宏麗。工藝品之銅器、漆器、瓷器，亦極精緻。清初尙能秉明代之雄大作風。中葉以後乃逐漸頹萎，至民國乃益行不振。研究中國藝術史者無不深致其嘆惋之意焉。

本書之作，意在將中國藝術分門加以扼要之介紹，故內容包羅甚廣，且特重條理。惟著者學力甚淺，除參考一部分中國古籍外，在意見，實地考察方面，於東西洋之關係著作，亦多所參考。

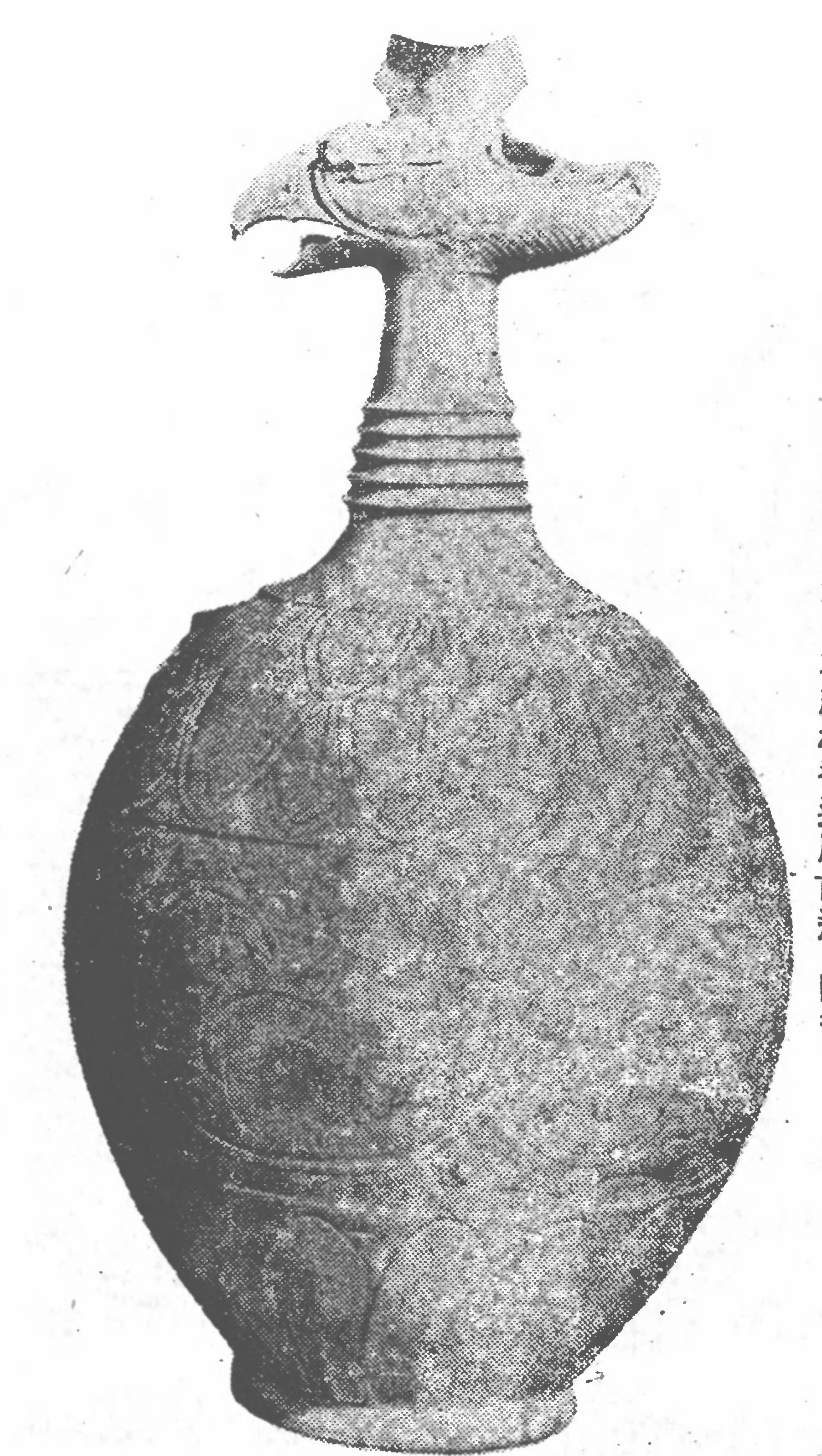
本書共計二十章，約十五萬字，其中有三分之一已刊於華文大阪每日半月刊上。本次出版並蒙該刊方面熱意贊助，

序

友人楊家城君於原稿之整理上亦多所幫忙，謹致謝意。

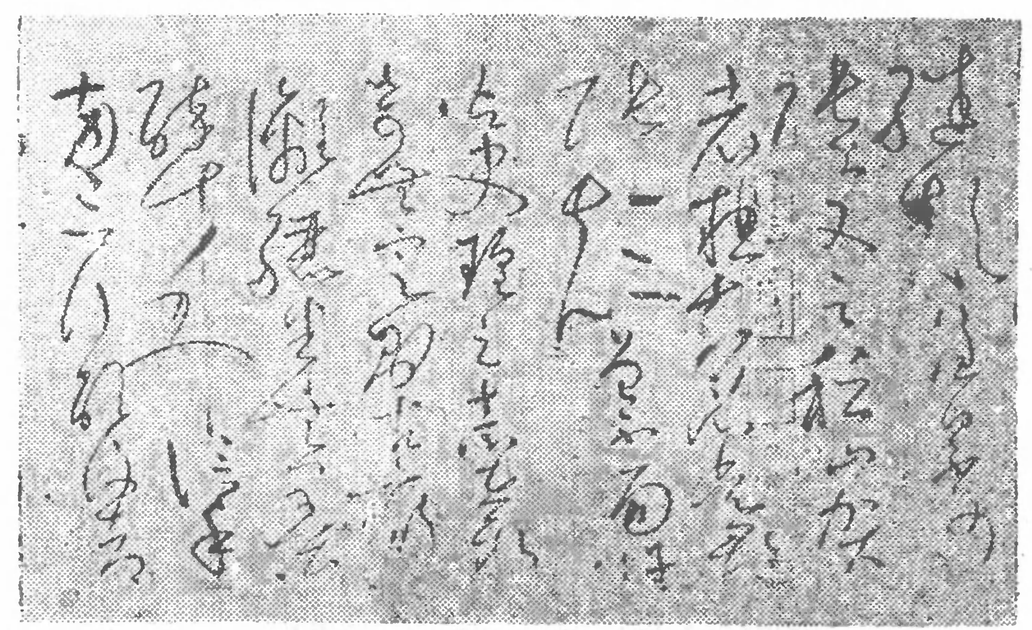
本書內容因著者時間精力關係，謬誤之點，當然多有，甚望海內賢達不吝斁正，俾便異日删校，實爲感幸。

三十年四月二十六日馮貫一於天津



唐或宋景德鎮窯青白泑劃花纏枝番蓮鳳首瓶（陶器）

唐僧懷素自序長卷（文字和書法）



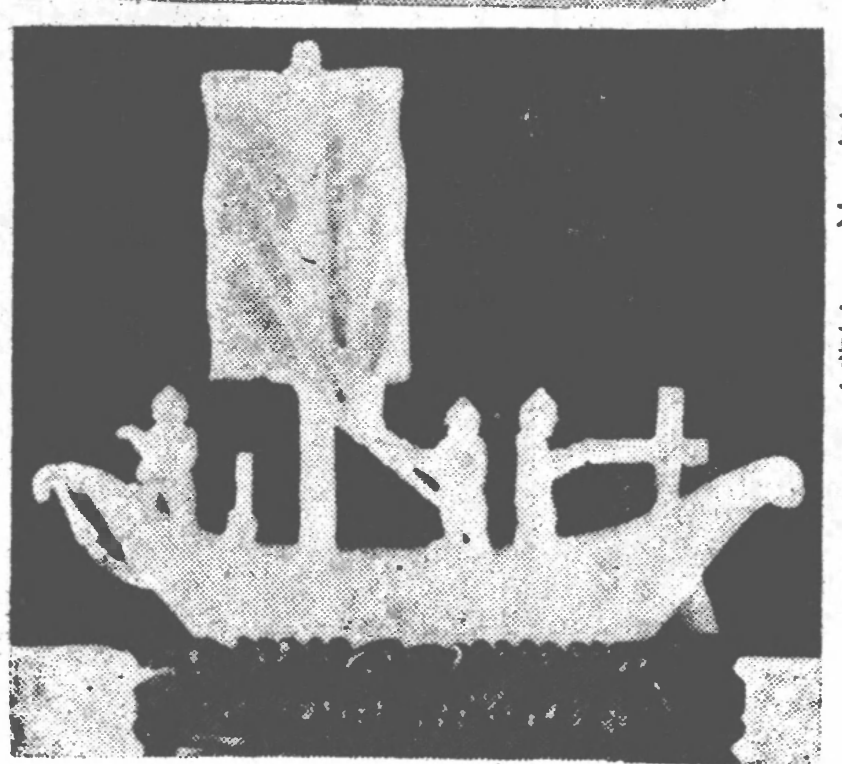


明董其昌奇峯白雲（繪畫）

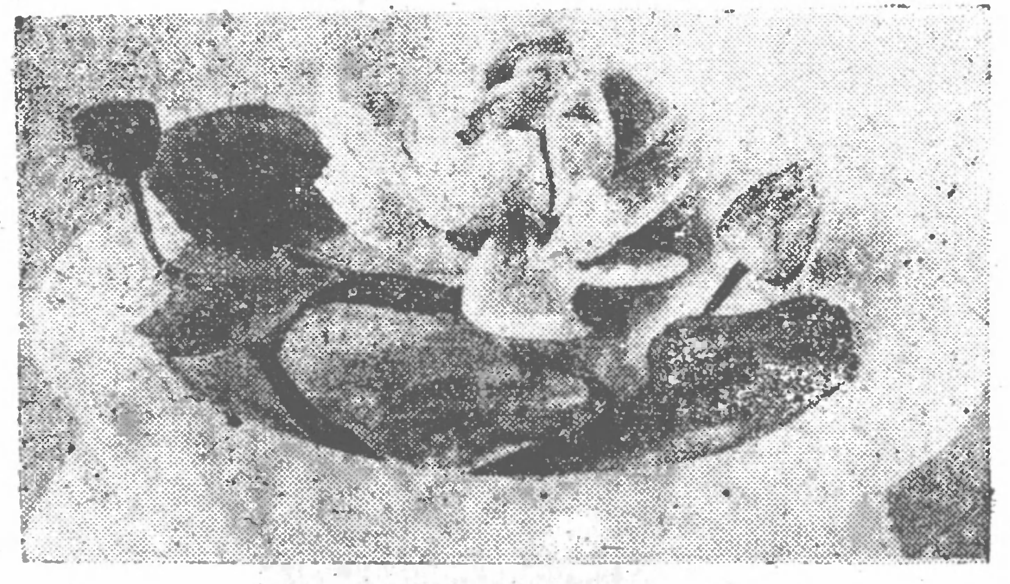


宋趙昌四喜圖（繪畫）

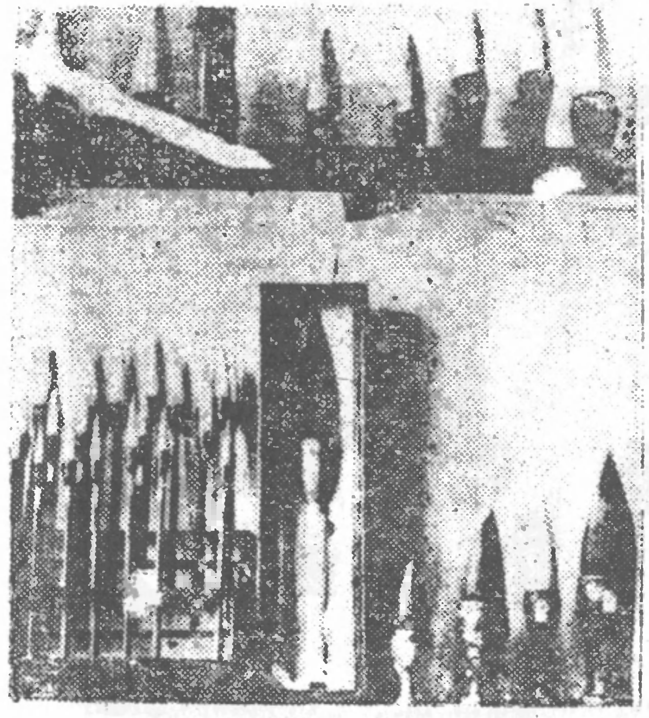

商足形盉（銅器）


玉舟（玉器）

玉蓮（玉器）



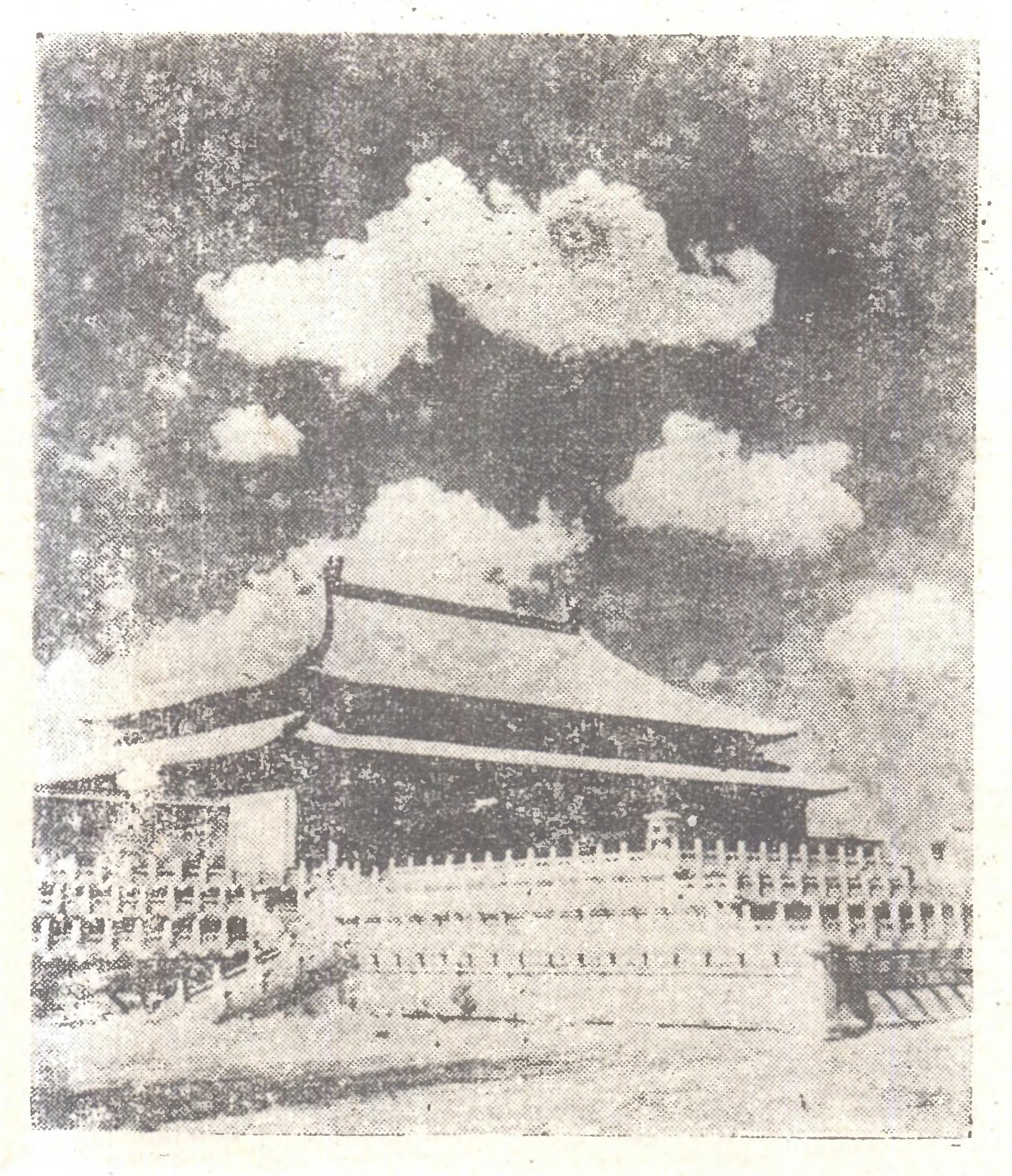
筆（文房四寶）





宋緙絲芝蘭圖（絲繡）

北京太和殿（建築）



中國藝術史各論　目次

中國藝術史各論　目次

中國藝術史各論

第一章　文字和書法

世界的語言，雖有種種不同的分系，文字方面，雖有種種不同的結構，但文字和語言的關係，總不外文字是語言的符號，在時間性上也能比語言保持得綿長而已。然而，中國的文字却超越這關係以上，它不但是語言的符號，並且作爲藝術品而存在，與繪畫同樣的被視爲最高級的藝術。它的結構和每一字劃，在能家的筆下，確實有著各種奇妙的象徵意義，而且字如其人，由書法上便可以見出其人的性格和氣質。中國的文字，五千年來，經過不少的變化。文字的變化，書法也直接受其影響，所以研究書法而兼及文字的演變，在說明上既感到非常便利，而事實上也確有必要。

一　文字的起源

中國文字的最初創造人，據各書所載都認爲是倉頡，但倉頡實在是一位神話中的人物。他有四隻眼睛，造字的時候更有米粟從天而降，鬼怪哭泣等異事發生。有謂倉頡是黃帝史官的，有謂他生於神農黃帝之間的，更有謂是在炎帝之世和庖犧之前的，所以他的生於何時，到底無法斷定，現在既使我們假定有這位人物的存在，然而也不能承認文字是他一手創造。原來一種文字的發生和演變並不是突然的，與全部文化的發展是相並行的，逐漸醞釀而成的。正如水之結冰一樣，溫度降到零度以後，則經過「突變」而結成冰，決不會在微溫的時候，一下子就結成冰。實際上，在倉頡之前便有了雛形的文字，因爲由結繩，書契，八卦而漸演變成爲文字是極有可能的。那時的文字大部分屬於「指事」和「象形」兩類，也就是簡單的圖畫和符號，不過因了各人書寫方法的不同，以及見解上的紛歧，字形上的紊亂不一，自是意料中事。倉頡從事整理、發明等等的工作則比較可信。這種文字因爲年代悠久的原故，所以就稱之爲「古文」。甲骨文是古人用以占卜的，將文字刻劃在甲骨上面，以卜吉凶。河南安陽爲古之殷墟，發現甲骨文字甚多，對於文字學的研究上有

很大的幫助。金文是刻於古銅器上的一種文字。石文則是刻於石刻及石碑上的。二者的用意都在銘記功勳，以昭後代，也全歸於古文一類。眞正的文字當然要算從倉頡以後才逐漸發榮滋長的。一般之所謂倉頡造字，大概也就是說從黃帝以後（假定倉頡爲黃帝時人）才有眞正的文字出現吧。

二 文字的演變

古文雖是經倉頡整理了的文字，不過字形依然未曾十分純一，魚鳥等類的象形字，所象之形，其筆劃的繁簡很不一致。到周朝時候，乃將文字的構造原理歸納起來，謂之「六書，」這實在是研究中國文字所必須知道的事。所謂「六書」，據周禮注疏所載，乃係「象形、會意、轉注、處事、假借、諧聲」六條原理。至其含意，據許愼說文敍裏說：「一曰指事；指事者，視而可識，察而見意，上下是也。二曰象形；象形者，畫成其物，隨體詰詘，日月是也。三曰形聲；形聲者，以事爲名，取譬相成，江河是也。四曰會意；會意

者，比類合宜，以見指撝，武信是也。五曰轉注；轉注者，建類一首，同意相受，考老是也。六曰假借；假借者，本無其字，依聲托事，令長是也。」就中的「指事」便是周禮中的「處事，」其他大致相同。在周初時候既然有造字原理的出現，字形方面到宣王時也有籀文的改進。所謂籀文，是周宣王時史官教學童習字的一種字體，和古文不同（見漢書藝文志），這是古文的第一次整理，然而也還算是古文，所以也有「古籀」之稱。「大篆」和「籀篆」也都是籀文的別名。

戰國的七雄，他們的文字也是「各自爲政，」字形頗不一致。秦始皇兼併天下以後，依宰相李斯的奏請，對於文字實行統一工作，去掉與秦文不合的文字，又把大篆簡省筆劃，而削省爲後來的「小篆」。他自己作「倉頡篇」七章，中車府令趙高作爰歷篇六章，爲小篆的典型。李斯和趙高都是善於大篆的人。惟其善於大篆，才能深知其利弊而加以刪削，不過小篆和大篆在字形上，其主要部分並無何等變更，書寫依然很爲繁難，於是乃有隸書的出現，在字形上起了很大的變化。據說文敍所載：「秦獄吏程邈，善大篆，得罪始

皇，囚於雲陽獄，增減大篆體，去其繁複，始皇善之，出爲御史，名書曰隸書。」隸書是以書寫便利見長，然而字體去古愈遠，把六書的原理應用在隸書上，去探求某個字體的原來含意，就發生困難。所以引起一部人士的不滿。程邈的隸書雖是經秦始皇的稱賞，在當時終不無登大雅之堂，祇能供一般胥吏使用。迨至漢朝又把程邈的「秦隸」在筆劃上略加以改動，便成了「漢隸」，連皇帝的詔書也採用這種字體了。現在通行的楷書，便是從隸書演變而來，所以隸書在中國文字的演變史上，實有繼往開來的重大作用。

此外還有八分書法，據書斷所載：「後漢章帝時，上谷人王次仲，以古書字體少波勢，始作八分楷法。」這所謂「古書」便是指「秦隸」而言，其實和隸書並沒有多大的不同。蔡邕和梁鵠都是八分的能家，同時蔡邕又在靈帝時看見工人油飾鴻都門，用堊帚字，於是發明「飛白」書法，專門用以題署宮闕。

文字演變到漢隸，較之古文，實削省甚多，可是依然未能滿意，行、草等體乃又相繼出現。草書之最早者當推「章草」，此種字體相傳爲漢黃門令史游所作，亦有謂出自章帝時

齊相杜操之手者。關於章字的解釋也有種種不同的說法，有謂章係指章奏，有謂係章帝之章者。總之其字體由史游急救章看來，筆劃依然未脫漢隸，在可連繫的地方略施草筆，字形未曾大變，而且各個劃分，不相連貫。由章草再進一步則爲後漢徵士張伯英所創的「今草」，字體尤爲簡易，波折曲仰，去本體字甚遠，故一般人每不易辨識。於是乃又有「行書」的出現，既不像章草那樣古拙，又不像今草那樣難認，介於「眞」「草」二者之間，其最初創造人爲後漢潁川劉德昇。

劉德昇的行書並不拘於漢隸的本體結構，對於魏晉時代的「眞書」與以相當的啓示。眞書便是「楷書」，也稱「楷隸」，筆勢又解放許多。晉時的王羲之父子便爲眞書的聖手，與當時的大畫家顧愷之，其在藝術上的價値，實略無遜色。

三 演變的反對

中國文字由大篆演變到眞楷，筆劃上確實省削了許多，在學習和書寫上都感到莫大的

方便，然而在字義的探索上却晦澀難求，六書的每一條原理都有無法應用之感。原來中國文字爲單音字，每個字的含意在文字的本身便可表達出來，像魚、馬、牛、羊等類象形字，其實就是一幅簡單圖畫，一看字形便知所指爲何物，但隸書以後，却沒有這樣的便當了。而人們一經習會隸書，便將篆文忘得乾乾淨淨，於是許愼乃有「古文由此絕矣」之嘆。不過這終不過是輕輕的感喟。到宋朱文長時，却激烈的反對起來。在墨池篇裏，他說：「古之書者，表於義理而體勢存焉。周官教國子以六書者，惟其通於書之義理也。是故措筆而知意，見文而察本，可以勸善，可以懲惡，可以明事，可以辨形，豈特點畫模刻而已哉？自秦滅古制，書學乃缺，删繁去樸，以趨便易，然猶旨趣略存。至行草興而義喪盡矣！鍾、章、羲、獻之徒，以奇筆唱士林，天下獨知有體勢，豈知有源本？」

中國素來便主張「文以載道，」而朱文長却又進一步希望在文字的本形上來載道，無怪他要憤怒疾呼的了。抱着這樣頑固見解的人，雖至民國也依然還有，但文字的演變是隨着社會的進化而必然要發生的，反對實也徒然。

四　書法之成爲藝術

文字既爲語言的符號，其創造完全以實用爲目的，能夠書寫出來便算目的已達，至其書法如何，原不必關心。三代時候，銅器甚爲盛行，其上銘文雖在銘記某種德業功勳，實也和上面的雷紋，饕餮等同樣有裝飾的意味。其擺列的方法，筆畫的變化，似頗費一番匠心。書法到秦時有大篆、小篆、刻符、蟲書、摹印、署書、殳書、隸書等八種。虫書爲書旛信所用，摹印爲刻印信所用，署書則爲題署之用，文字乃由裝飾的意味而漸進到字體的講究，書法於是便開始富有藝術性。漢時，書寫工具如紙筆等俱有相當進步，學者於「致用」之暇，對於書法也引起了興趣，因之乃有章草、行書、草書等書的出現，遂奠定了書法成爲藝術的基礎。迨至魏晉，鍾繇和王羲之二人，各以書法精絕一世，一如「雲鵠遊天，羣鴻戲海」，一如「龍跳天門，虎臥鳳闕」（梁武帝評語），書法乃發展與繪畫同爲高級藝術之一了。

五　書家的產生

雲崗、龍門的石刻，倘沒有北魏帝王的支援與提倡，決沒有那樣偉大的成就。書法也是同樣，如果朝廷不加重視，認為達到「寫出」的目的便可，自然也會飄落下去。漢朝是書法變動最劇烈的時代，同時對文字和書法卻也都非常重視。據元周伯琦的六書正譌謂：「漢興購求散佚，尚古學。尉律太史試學童能諷誦籀書九千字，課以八體，乃得為吏。吏民書或不正，輒舉劾之，恐失本也。奏事，下而誤書馬事者，恐獲譴死。」一字之誤，便有譴死之懼，書體不正，也要受劾，當時對於文字和書法的認真，可以想見。至後漢乃有「草聖」杜度、與崔瑗、張芝、張旭、劉德昇等行草書家，以及善於八分和飛白的蔡邕等人出現。三國魏時有楷書名家鍾繇，與晉王羲之同垂不朽。書法到六朝時候，因風格上的不同，乃有南北之分；東晉、宋、齊、梁、陳為南派；趙、燕、魏、齊、周、隋是為北派。書家系統，南派由鍾繇、衛瓘、王羲之、王獻之、王僧虔、以至於唐智永，虞世南；北派

由索靖、崔悅、盧諶、高遵、沈馥、姚之標、趙文深、丁道護等以至於歐陽詢，褚遂良。唐初：「太宗出御府金帛，購天下古本，乃命魏徵、虞世南、褚遂良定眞僞，凡得羲之眞行二百十紙，爲八十卷。又得獻之，張芝等書，以貞觀字爲印章跡，命褚遂良楷書小字影之」（見唐書藝文志）。對於書法的提倡也非常熱切。而歐陽詢、虞世南、褚遂良等書家遂赫然一時。後來明皇喜歡肥書，乃有顏魯公、李北海等人的書法，柳公權出來又從肥厚轉成淸勁之趣。僧懷素的草書也爲有唐一代的一絕。宋朝於書法也同樣重視。據楊億談苑謂「翰林學士院，自五代以來，兵難相繼，待詔罕習正書，以院體相傳，字勢輕弱，筆體無法，凡詔令碑刻，皆不足觀。太宗留心書札，卽位之後，募求善書，許自言於公車，置御書院。首得蜀人王著，以士人任簿尉，卽召爲御書院祇侯，遷翰林侍書，著善草隸，獨步一時。」在淳化年間，太宗又把帝室藏書，由漢張芝、崔瑗以至唐之顏眞卿、歐陽詢等歷代書家眞跡，命王著摹寫雕刻，公之於世，此便係後來所謂「淳化閣帖」。宋時最著名的書家當首推蘇、黃、米、蔡四家。蘇爲蘇東坡，以次則爲黃庭堅、米芾、蔡襄，書法瀟洒

俊美，超然遺俗，極爲世人所重。元朝趙孟頫也以書法見長，輕盈苗婉，自成一家。餘如鮮于樞、柯九思等亦有名於時。明初書家首推宋濂、陶宗儀等人，明末則董其昌和米萬鍾兩人均稱獨步。清朝帝王中頗有書法高妙者，如康熙、乾隆，一位喜歡董其昌的字，一位歡喜趙孟頫的字，所以也影響了當時的書寫風氣。傅青主、王覺斯、翁方綱、梁同書、張裕釗、何紹基等都是清代的大書家。民國之後，一般學校雖也有習字功課，但對書法的認眞已遠不若前代。旣使有幾位書家，也率皆由前代所養成。民國紀元至現在才不過三十年，時間的短促，和不能得到長久的安定，都足以影響書家的產生。另一個重大原因便是鋼筆的被普遍使用，在那堅硬無變化的筆尖下，自然難以產生有藝術性的書法。生在這樣繁忙的時代，時間的經濟，都視爲很重要，像古人那樣窗明几淨，學書消日悠然環境，很難得到。下筆成字便算滿足，至於書法的優劣已不甚爲人注意，所以書道的衰微，書家的少見，自是意料中事。

六　書法的藝術

關於中國文字各體書法的優異之點，唐張懷瓘曾作六體書論。他說：「大篆者，廣乎古文，法於鳥跡，若鸞鳳奮翼，虬龍掉尾，或花葉相承，或枯葉敷暢，勁直如矢，宛曲若弓，銛利精微，同乎神化，史籀是其祖，李斯、蔡邕爲其嗣。小篆者，鏤纖盤屈，或懸針狀貌，鱗羽參差而互進，珪璧錯落以爭明，其勢飛騰，其形端儼，李斯是祖，曹喜、蔡邕爲嗣。八分者點畫發動，體骨雄異，騰氣揚波，探賾索妙，可謂蔡邕爲祖，張昶、皇象爲子，鍾繇、索靖爲孫。隸書者，字皆眞正，曰眞書。大率眞書如立，行書如行，草書如走，其於舉趣，蓋有殊焉」。字體的本身便富，有這樣的藝術性，再加上書家的賦與生命，於是乃成爲一種高級的藝術品。關於歷代書法風格不同之點，明方孝孺曾有一段很切要的論述，他說：「晉宋間人以風度相尙，故其書如雅人勝士，瀟洒醞藉，折旋俯仰，容止姿態，自覺有出塵意。陵遲至於中唐，法度森然大備，而怒張挺勃之氣亦已露矣。唐初諸賢

去古未遠，故猶有晉宋餘風。古人所爲，常使意勝於法，而後世常法勝於意。意難識而法易知。顏柳之書，余一見即知其美，今始知其用意之妙，正猶有道君子，泊然內運，非久與之居，不足知其所蘊也」。時代環境之不同，書法風格上乃顯出差異，然而字如其人，因人的不同，書法也就各異。周星蓮在臨池管見中謂：「古人謂喜氣畫蘭，怒氣畫竹，各有所宜。余謂筆墨之間本足覘人氣象，書法亦然。王右軍、虞世南字體馨逸，舉止安和，蓬然得春夏之氣，即所謂喜氣也。徐季海善用渴筆，世狀其貌如怒猊抉石，渴驥奔泉，即所謂怒氣也。褚登善、顏常山、柳諫議、文章妙古今，忠義貫日月，其書嚴正之氣溢於楮墨。歐陽父子，險勁秀拔，鷹隼摩空，英俊之氣，咄咄逼人。李太白書，新鮮秀活，呼吸清淑，擺脫塵凡，飄飄乎有仙氣。坡老筆挾風濤，天眞爛漫，米癡龍跳天門，虎臥鳳闕，二公書橫絕一時，是一種豪傑之氣。黃山谷清勁雅脫，古澹絕倫，超卓之中，寄託深遠，是名貴氣象。凡此皆字如其人，自然流露者。惟右軍之書，醇粹之中，清雄之氣，睥睨一切，所以爲千古文字之聖。魯公渾厚天成，精深博大，所以爲有唐一代之冠」。中國文字

本身的結構既那樣富於藝術性，再加上「字如其人」的這種生命的賦與，其成爲高級的藝術，並非是偶然的。

七　各家的見解

書法既然成爲藝術，所以在理論方面，歷來便有許多不同的主張。漢揚雄說：「夫言、心聲也，書、心畫也，聲畫形則君子小人見矣」。這還是不出字如其人的範圍。唐釋䛒光謂：「書法猶釋氏心印，發於心源，成於了悟；非口手所傳」。這是拿佛家的道理來論書法。蘇東坡自謂「我雖不善書，曉書莫如我」；他主張「學書須胸中有道義，又廣之以聖哲之學，書乃可貴，若其靈府無程政，使筆墨不減元常，逸少，只是俗耳」。他又主張書法貴出自新意，謂：「吾書雖不甚佳，然自出新意，不踐古人，是一快也」。這和唐釋亞棲的主張「書通卽變」是一致的。亞棲謂：「書通卽變，王變白雲體，歐變右軍體，柳變歐陽體，永禪師、褚遂良、顏眞卿、李邕、虞世南等並得書中法，後皆自變其體，以傳後世，

俱得垂名。若執法不變，縱能入石三分，亦被號爲書奴，終非自立之體，是書家之大要」。懷素是唐代第一的草書家，他主張取自然的現象作爲書法的楷模，他說：「吾觀夏雲多奇峯，輒常師之，其痛快處如飛鳥出林，驚蛇入草，又遇折僻之路，一一自然」。而顏魯公又主張寫字之美莫如雨天敝屋中所顯的漏痕。張旭的草則是感情的寄託，韓愈在送高閑上人序中謂：「往時張旭善草書，不治他技，喜怒、窮窘、憂悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、無聊、不平、有動於心，必於草書焉發之。觀於物，見山水，崖谷、鳥獸、虫魚、草木之花實，日月、列星、風雨、水火、雷霆、霹靂、歌舞、戰鬥、天地之變，可喜可愕，一寓於書，故旭之書變動猶，鬼神不可端倪」。蘇子美主張學書：「明窗淨几，筆硯紙墨皆極精良，亦自是人生一樂」。歐陽修也抱著相似的見解，主張：「學書消日，不必較其工拙，否則便成一役之勞，豈非人心蔽於好勝邪？」周星蓮謂：「作書能養氣，亦能助氣，靜坐作楷書數十字，或數百字，便覺矜躁俱平。若行草任意揮灑，至痛快淋漓之候，又覺靈心煥發，下筆作詩文自有頭頭是道，汩汩其來之勢。故知書道亦是以恢擴才情，醞

釀學問也」。這樣看來，寫字又可以引起靈感，眞是妙用無窮的。

八 名家及其遺產

書法至於唐已達到非常完備的地步，唐以後的書法，大抵都是從唐以前的書法脫胎而來，既使能夠自成一家，也有線索可尋，所以論書法源流的人，多半都是至唐而止。張懷瓘曾著有三品書斷，將唐以前的書家和他們最所擅長的書法都加以評定。唐朝去古未遠，碑帖眞蹟一定較現在的多而可靠。所以很可以作我們的參考。他定神品二十五人，計大篆一人，史籀。籀文一人，史籀。小篆一人，李斯。八分一人，蔡邕。隸書三人，鍾繇、王羲之、王獻之。行書四人，王羲之、鍾繇、王獻之、張芝。章草八人，張芝、杜度、崔瑗、索靖、崔瓘、王羲之、王獻之、皇象。飛白三人、蔡邕、王羲之、王獻之。草書三人、張芝、王羲之、王獻之。至於妙品，則古文四人，杜林、衞密、邯鄲淳、衞恆。大篆四人，李斯、趙高、蔡邕、邯鄲淳。小篆五人，曹喜、蔡邕、邯鄲淳、崔瑗、衞瓘。八分九人

、張昶、皇象、邯鄲淳、韋誕、鍾繇、師宜官、梁鵠、索靖、王羲之。隸書則爲張芝、鍾會、羊欣、衛夫人、謝靈運、褚遂良、虞世南、釋智永、歐陽詢等……二十五人。行書則有劉德昇、王洽、薄紹之、歐陽詢、陸東之……等十五人。善章草者則有張旭、鍾會、魏武帝、釋智永……等八人。飛白則有蕭子雲、張弘、韋誕、歐陽詢、王廙等五人。行書之中則有索靖、張旭、稽康、虞世南、王洽、歐陽詢、釋智永……等亦俱稱妙品，至於能品所列人數過多，未便羅舉。由此我們可以見出，有的書家擅長書法並非一種，尤以王羲之、獻之父子，幾無所不能，而又都達登峯造極的地步，無怪成爲中國千古第一的大書家了。

書家給我們留下來的遺產，即便是供我們臨摹的碑帖。這種碑帖雖然已非原執，或者眞蹟，然而大體還能保持原有的風格。現在將各體書法最優秀的碑帖列舉幾種，以供參考。關於甲骨書體，可以參閱「殷墟書契」，著述方面有加拿大人明義士之殷墟卜辭，羅振玉的殷墟書契考釋，葉玉森的說契，朱芳圃的甲骨文字編，郭沫若的甲骨文字研究等書。篆書則有「石鼓文」、「毛公鼎」、「嶧山刻石」，以及說文等。隸書有「夏承碑」、「張遷

碑」、「石門頌」、「禮器碑」、「乙瑛碑」、「史晨碑」、「曹全碑」等。草書則有史游「急就章」、王羲之「十七帖」、孫過庭「書譜敍」、智永「眞草千字文」、張旭草書、懷素「藏眞帖」等。行書則有王羲之「蘭亭序」、「聖敎序」、「大會中秋帖」、李北海「雲麾將軍碑」、虞世南「汝南宮主墓誌」、褚遂良「哀」冊、顏魯公「爭坐位」、趙孟頫「蘭亭十三跋」等。至於楷書，名帖更多，鍾繇「宣示表」、王羲之「黃庭經」、「樂毅論」、「曹娥碑」、王獻之「洛神賦」、「瘞鶴銘」、鄭文公，張猛龍「爨顏碑」、虞世南「孔子廟堂碑」、歐陽詢「九成宮」、「醴泉銘」、褚遂良「聖敎序」、顏眞卿、「大麻姑仙壇記」、柳公權、「玄祕塔」、顏眞卿「中興頌」、「多寶塔」等俱爲無上妙品。學書之人，倘能就性之所近，擇一種臨摹，時日既久，一定會得些門徑的。

九　學書

著者對於書法愧無何等研究，所以也沒有什麼可寶貴的經驗供獻給讀者諸君。然而有

許多古時第一流的書家曾經把他們珍貴的經驗傳述出來，對於書法的學習上有極大的幫助。下面便是總括古人的主張，或有所得，也未可知。

在未學書以前應該有一個前提，便是對於書法的尊重，惟有鄭重其事才能有所成就，所以趙孟頫說：「凡作字，雖戲寫亦如欲刻金石」，這實在是學書者應有的態度。古時的書家並不全是仰仗天才，刻苦的工夫比天才更為要緊。鍾繇於韋誕坐中見蔡邕筆法，苦求不與，遂至搥胸嘔血。歐陽詢見「許靖碑」徘徊不去，竟在碑旁宿了三日。虞世南在被窩裏也不忘寫字，連被都劃破了。凡此都可以見出古時書家用心之苦。

初步學書，大抵不外臨摹，臨便是把古人的字帖，置在案旁，下筆之時，細心捉摸其運筆之法，結構原理。即使不寫之時，也可用心用眼加以觀摩，這樣為期一久，便能融會於心，寫來便有彷彿之處。摹是用透明的紙張覆蓋在字帖上，照樣摹寫，對於字體結構的學習上甚為便利。摹字的方法又分二種：一種是用細的筆道把間架摹下來，然後再用粗筆臨寫；一種便是連間架帶筆勢一次都描出。現在一般的方法，都是先摹而後臨，摹的時候

，注重間架，臨的時候便要注意運筆了。

至於學習的次序，應先從大字學起，因爲大字清朗，筆劃結構易於了解。唐人書法最爲工整，有路可尋，故應先擇唐人楷書臨摹，以後再漸次由中楷以至於小楷。這樣在小楷上才有骨力之可言。字帖的選擇不可好高騖遠，習小楷便將王羲之的「黃庭經」作範本，學行書便用「蘭亭序，」要知王羲之的字體最富於變化，初學者實無法捉摸。唐人的字以「法」爲重，先唐人的碑帖臨寫稍有心得以後，然後再取以「意」勝的王家父子書法爲楷模，便覺容易。楷書既成，然後可學行書，再後可順序練習草書。隸書，篆書也應先以楷書爲根底。學篆更應該曉得隸書。蓋字體既從這樣一步一步順序演變下來，學書則正應取着相反的方向，如此才能期其有所成就。現在學書有所謂「遮醜」一法，原來楷書的優劣最易見出，學楷不成，於是乃改學篆隸，彎彎曲曲，使人無法指摘，其實這更是自尋煩惱，一定失敗且不說，而其謬誤百出的地方，一經學者之眼便立刻發現，這實在是最不足取的。

寫字的姿勢也有種種的不同，以頸、腰、足三部端正爲準。三寸以下的字可以坐書，

四寸以上的字則須立書，二三尺的大字便須蹲俯而寫，這樣不但便利，而且寫出的字體也能夠端正，至於執筆之法，也分手、腕、指三部，「掌要虛，指要實，」是古來運筆的第一要訣。蓋掌虛筆的揮動才能靈活自如，指實則可把身體的力量貫輸到筆端。傳說王獻之習字的時候，羲之偷從後面抽取筆桿，竟不曾拔出，因而羲之便斷定他兒子書法有成功的希望，可見指實的重要。但指實也決非死捏住筆管之意，有些人往往誤會，費很大的力氣，反寫不出好字來，腕部的姿勢也因字體的大小而要加以改變，大抵寫小字用枕腕，將腕內輕貼案上，寫字多而活動範圍小，能久而不疲。中楷則必得提腕，以肘作支點而將腕從紙面提起，蓋寫較大之字，執筆之處必略向上移，而筆道活動範圍增大，欲求其運轉自如，非如此不可。大字或草書則枕腕提腕都不能用，必將腕帶肘一同懸起，揮寫時才能洒脫自如，而呈龍飛鳳舞之勢。總之，腕部的靈活運用，非一朝一夕所可成就，工夫一深，自然宛轉輕靈，恰如人意。

此外關於學書的各種基本筆劃，各家也都有所主張，但這非初學作書者所能瞭解。空

講或說些玄妙的語句是不生效果的。如衛夫人的「筆陣圖」則主張寫「橫」如「千里陣雲，隱隱然其實有形，」點「點」如「高峯墜石，磕磕然實如崩也。」初學書法的人恐怕是無法領略的。

（附註：本篇曾連刊於華文大阪每日第四卷第七、八、九三期）

第二章　繪畫

中國素有書畫同源之說，象形文字其實就是簡單的圖畫，其後因施用目的的不同，乃形分化。不過書畫的關係仍然非常密切，字劃的書寫可以參較畫意，畫面上的線條也可以應用書法原理，蓋中國繪畫，與西洋之畫截然不同，其畫面特別注重線條，而西畫則注重陰陽。倘按實際追究起來，線條本是一種假定的存在，附於物體的界限或輪廓，但中國繪畫却充滿了這許多獨立的線條，對於陰陽反不重視。這種不同之點，並不單是技術上的問題，實際上却包含著種種理論方面相異之處，能夠將中國繪畫的理論有相當程度的了解，則其他問題自可順利解決。

一　中國繪畫的理論

幾千年來的繪畫幾乎全是由士大夫階級或文人學士的手裏發展下來的，他們能文會畫，所以在理論方面也特別發達。文字的構造原理有「六書，」而繪畫的理論則有「六法」。首先提出六法論者爲南齊謝赫，在古畫品錄裏他說：「六法者何？一曰氣韻生動是也，二曰骨法用筆是也，三曰應物象形是也，四曰隨類賦彩是也，五曰經營位置是也，六曰傳移模寫是也。」這六法係中國繪畫最基本的理論，歷來畫家雖然都想「六法兼備」而結果依然以「各善一節」者爲多。謝赫當時祇是簡單的提出六法，而對於六法再沒有進一步的解釋，可是字句之間，頗多抽象，尤其「氣韻生動」一項，解釋人各不同。郭若虛謂：「氣韻必在生知，不可以巧密得，復不可以歲月到，默契神會，不知然而然也。嘗試論之，竊觀自古奇蹟，多是軒冕才賢，岩穴上士，依仁遊藝，探賾鈎深，高雅之情，一寄於畫，人品既已高矣，氣韻不得不高。」唐志契謂：「蓋氣者有筆氣，有墨氣，有色氣，俱謂之氣；而又有氣勢，有氣力，有氣機，此卽謂之韻。」這則將氣韻分開來講。其實不講倒還能使人有一些概念，這樣一講反倒使人糊塗起來。董其昌和郭若虛的見解差不多，他說：

「氣韻不可學，此生而知之，自然天授。然亦有學得處，讀萬卷書，行萬里路，胸中脫去塵濁，自然邱壑內營，成立鄞鄂，隨手寫出，皆爲山水傳神。」郭畫都說氣韻是生而知之，到了王時敏則謂係由「胎骨中帶來，」這種說法，實在有些令人不敢相信，尤其他們自己便互相矛盾起來，先說「此生而知之，自然天授，」後來又說「亦有學得處。」其實世事，生而知之者非常之少，「學得」處却反倒很多。

讓我們先討論一下氣韻到底是什麼。

繪畫與攝影雖然同在表示對象的眞，其間實有著很大的差別。攝影的眞完全是對象的複寫，而繪畫的眞則純然是藝術的表現，活躍的眞。攝影則爲死的眞，機械的眞。繪畫上面的眞是有著畫者的生命力在融融著。而這又因各人的素養不同，遂有清高博偉與卑汚促狹之分，因之其表現於畫面上的自然就有優劣。一個偉大的畫家，常常是把自己「沒入」對象的眞裏面去，畫面上就能蘊含著他的個性，把普遍的東西加以特殊化，在鑑賞者心裏而起了共鳴，或普遍化，這時氣韻生動的現象就存在。畫家的氣韻也並非自胎骨中帶來，

實則是人格的素養。也正如董其昌所謂「讀萬卷書，行萬里路」便可學得。蓋這樣一來，畫家的學識變爲淵深，經驗日益宏富，胸中「塵濁」脫去，而邱壑也自然要「內營」畫工的作品常受卑視，便是由此。

氣韻生動既然是繪畫中最主要的一條理論，所以就有人拿他來作批評的標準。張謂：「古之畫遺其形似而尙其骨氣，以形似之外，求其畫也。今之畫縱得其形似，而不生，以氣韻求其畫，則形似在其間矣。」湯垢畫論也謂：「觀畫之妙，先觀氣韻，筆意骨法、位置、傳染，然後形似，此六法也。」

現在再談「骨法用筆。」張彥遠曾謂：「夫物象必在於形似，形似須全其骨氣。形似皆本於立意，而歸乎用線，故工畫者多善書。」中國書畫原本相通，尤其畫面上重視線條。但這線條不單能將對象「外在的」加以寫實，而且能夠「內容的」與以一的表現。因線條之不同，被模寫出來的對象，其風韻便也迥然相異。繪仕女的線條是的，繪鍾馗的線條則是粗壯的，所以仕女表現一種婉弱之氣，而鍾馗則顯有一種豪勇之勢

。因此我們可以看出骨法用筆實在是包括對象的兩種極端要求，一種是形體的酷似，另一種則爲精神的表現。

氣韻生動與骨法用筆，是中國繪畫最高的境界，也是中國繪畫最特出的地方。至於其他四法：應物象形，隨類賦彩，經營位置，傳移模寫，雖亦皆爲繪畫不可少的要件，但這並不被中國的畫家們所重視。不過對傳移模寫，自元而後，却大爲風行，以學習的手段，却看作繪畫的終極目的，實在無甚價值可言。

二　文人畫的盛行

繪畫的發生，原起於實用，直至六朝時代方始成爲一種獨立藝術。而同時文人的思想也有某種程度的滲入。迨至唐之王維，其畫中有詩，詩中有畫，文人畫的基礎乃行奠定。我們知道，文人是最擅長詩詞歌賦的，思想豐富，性格放浪，所以在畫面上常有一種超出形似的感情滲入其中，不必刻意求其形似，祇要能將其詩情幽意表達出來，便算達到最高

的成就。此種文人畫之思想，在中國歷代畫家中率皆宗奉，千餘年來遂造成一種堅固難拔的風氣。

文人既然要在畫面上表示他們的思想，所以就把形似看作無關緊要。蘇東坡「在書鄢陵王主簿所畫折枝詩」中謂：「論畫以形似，見與兒童鄰。」元朝四大家之一的倪瓚一則，謂：「僕之所謂畫者，不過逸筆草草，不求形似，略以自娛耳。」再則謂：「余之竹略寫胸中逸氣耳，豈復較其似與非，葉之繁與疎，枝之斜與直哉？」張懷在畫論中謂：「山水之妙，多專於逸才隱遯之流，名卿高蹈之士，悟空識性，明了燭物，得其趣者之所著也。況山水之樂，林泉之奧，豈庸愚賤隸貪懦鄙夫至於粗俗之所為也。」湯垕也有與倪瓚相似的見解，他說：「畫梅謂之寫梅，畫竹謂之寫竹，畫蘭謂之寫蘭，何哉？花之至清，畫者當以意寫之，不在形似耳。」文人畫之取材，大部祇限於山水及四君子畫，因為惟有這樣的題材，才能發洩他們的「逸氣，」山水林泉，排措畫意，於形似之外，確有著一種洒脫出俗之感。至於梅蘭竹菊，雖然了了幾筆，其中也似有感情存在，使人覺其雋遠，清逸，

孤高。這是文人畫，或中國畫大胆和特出的地方，同時也是西洋畫所不取或不及的地方。

文人畫之不求形似，意思所指是在不刻意求似，否則思想便受拘束，無法寄託。其實古時文人所作之畫，山石林泉，竹葉梅瓣，與實物何嘗不似？不過後來有些不文的文人，假託風雅，信筆亂畫，亦自謂表現逸氣，所以李脩易在「小蓬萊閣畫鑑中」謂：「或謂均是筆墨，而士人作畫必推南宗何也？余曰：北宗一舉手即有法律，稍覺疎忽，不免遺譏，故重南宗者，非輕北宗也，正畏其難耳。」所謂南宗便是王維一派的文人畫，畏難就易，冒充風雅，這正是一般人的心理，此種論斷，實有相當的理由。

三　中國繪畫的派別

畫家因對對象表現方法的不同，乃有派別之分，這是中西繪畫都不可免之處。但應互相觀摩鼓勵，不能彼此奚落，爲拘派別，雖人之長，亦所不取，雖己之短，也竭力維護，這樣轉移目標，置藝術本身於不顧，實在是藝壇的憾事。

中國繪畫就其畫面上所呈現之物象來說，大體可分人物、山水、花鳥、鞍馬、雜畫等五類。現在就每類加以槪述，並將其派別演變亦一併略加論列。

人物畫在中國發達最早，不過另有用意，不能獨立。孔子家語謂：「孔子觀乎明堂，覩四門墉，有堯舜之容，桀紂之象，而各有善惡之狀，興廢之誡焉。」曹植謂：「觀畫者，見三皇五帝莫不仰戴，見三季異主，莫不悲惋，見簒臣賊嗣，莫不切齒，見高節妙士，莫不忘食，見忠臣死難，莫不抗節，見放臣逐主，莫不嘆息，見淫夫妒婦，莫不側目，見令妃順宮莫不嘉貴，是知存乎鑑戒者圖畫也。」謝赫謂：「圖畫者，莫不明勸戒，著明沉，千載寂寥，披圖可鑑。」張彥遠亦謂：「夫畫者，成教化，助人倫，窮神變，測幽微，與六籍同功，四時並運。」凡此所指，率皆爲人物畫，同時也可見出其未脫出實用的範圍。

直至晉時，士大夫競尚淸談，人民思想解放，繪畫漸成爲一種自由藝術。衞協，張墨，戴逵，顧愷之，俱爲一時著名人物畫家。謝赫謂衞協的畫「六法之中，迨爲兼善，雖不該備形似，頗得壯氣，凌跨羣雄，曠代絕筆。」至其弟子顧愷之，無論所繪佛像，仕女，

俱極精絕。所作「女使箴圖」現仍存於英國博物院中。該圖係繪於棕色絹上，幅廣九寸三分，長十一尺四寸有半。此畫先存於開封，後移北京為英人所得。上有乾隆之璽印及題字。幅中繪圖八，皆為班姬之圖，每圖之上又各有題辭，字體頗類晉人風格。謝赫將顧畫列為第三品，批評為：「格體精微，筆無妄下，但迹不迨意，聲過其實。」五代姚最便與謝赫觀點不同，說他「未足與言畫。」湯垕在「畫鑑」中謂：「顧愷之畫，如春蠶吐絲，初見甚平易，且形似有時或失，細視之，六法兼備，有不可以言語形容者。」平心而論，顧之人物畫，其線條之運用，實最婉妙靈動，較前朝白描進步多多。以後唐宋畫家亦莫不宗承，其於人物畫上，實有繼往開來的功績。

六朝時候，南齊謝赫，亦為一大人物畫家，所作人物畫不用對看，祇憑心中印象，所畫卽極酷肖。宋之陳探微父子，梁之張僧繇父子，其人物畫亦極有名於時。

隋朝立國未久，但佛像人物亦甚發達，大抵作於寺院壁上，如展子虔、董伯仁、閻毗、鄭法士等，所作俱極精妙。

唐朝在中國爲文化最燦爛的時代，人物畫亦最發達。初唐之閻立德，立本兄弟，稟乃父（閻毗）之家學，俱長於人物。立德曾作有「職貢圖。」以示唐時武功之宣赫。其弟立本，畫藝更爲卓越，曾繪有秦府十八學士圖，凌烟閣功臣像，及歷代帝王像圖卷等，據傳其歷代帝王像如今猶存於福建李氏之手，倘爲眞蹟，誠爲可寶。此外于闐國人尉遲乙僧父子所作佛像，亦甚爲時所重。至中唐吳道子出，天縱奇才，人物畫乃達於登峯造極地步。

吳道子原名道玄，爲東京陽翟人，少孤貧，原擅書法，後改習繪畫，玄宗知其名，召爲宮中供奉。早年所作之畫，筆致頗爲柔細，此概係初年藝事謹愼不苟，線條進行較慢之故。迨至中年，藝事精熟，線條速度亦毫不受拘束，故似蓴葉條，故此時所作人物畫，神采飛舞，躍然撲人。畫佛像則背光不用尺度，一揮而就，其所作「地獄變相圖」竟能使屠沽漁罟之輩改業。畫藝之精，魄力之雄偉，當時幾疑爲神助。其人物衣褶，鋒稜畢露，豪氣凌人，余曾於某故宅中見吳所畫神像，氣魄之雄偉，幾使人不敢逼視。蓋除線條具有一種豪勁之力外，其賦彩方法亦極精妙，於焦墨痕中，略施渲染，人物卽顯生動，此卽所

謂吳裝，再加以富麗之想像，乃成千古難及的絕作。

人物畫至晚唐，有周昉，趙公裕，左全，范瓊等名家，就中尤以周昉一派最爲人所稱賞。他不但能畫佛像，仕女也極見長。昉原係長安貴公子，常與貴婦接觸，故其所作仕女多爲雍容華貴，富於肉感。五代時之周文姬，所繪仕女風範，頗與周昉所繪者相類。此外曹仲玄也以工繪佛像與文姬齊名。

宋時佛教遠不若五代以前之興盛，故人物畫之佛釋亦顯衰落，惟山水花鳥等獨行於時，其能自成一家者，則首推李公麟。人物畫能分別狀貌，使人望而知其廊廟、館閣、山林、草野。至於動作態度、大小美惡，與東西南北之人，才分點畫，尊卑貴賤，咸有區別。大抵以立意爲先，布置緣飾爲次，其成染精緻，俗工或可學得，至率略簡易處，則終不可及。他的畫以白描爲主，筆致簡潔，人物則有淡遠清逸之致。南宋人物畫家宗李者有賈師古，梁楷等人。他若馬和之、劉宗古、李從訓、李嵩等亦以道釋畫名重一時。

人物畫至唐發達至於極點，宋時即顯衰頹，至元乃益顯不振，惟劉貫道，顏輝二人之

釋道畫，筆法尙稱高妙。雖元初陳琳，趙孟頫等人，偶於山水之暇亦兼及人物，但終無法挽回頹勢。

明時佛敎亦未見發達，故道釋畫依然甚爲消沉，有之不過山水畫家偶然遣興之作，無甚可稱。又因太祖性情暴戾，畫家偶有失旨，便有性命之憂。故所作之畫，筆致細膩，賦彩亦極鮮麗，其代表畫家厥爲以繪歷史風俗爲題材之仇英。橋梁、鞍馬、人物、幡杖雖人物繁多，亦皆眉眼淸晰，各盡其態。其後陳洪綬及崔子忠等亦均工於人物，惟另是一派，雖擬追吳、李，然不過徒具其形。至於曾鯨，更善於傳神，所作人物無不維妙維肖。繪時先略用淡墨鉤出五官部位之大意，然後再用粉彩渲染，頗近於西洋畫法。

淸代釋道人物畫亦未見發展，惟寫眞畫甚爲發達。蓋明末時利瑪竇曾以天主像及聖母像攜至中國，批評中國的人物畫謂：「但畫陽不畫陰，故看之人面貌正平，無凹凸相。吾國畫兼陰與陽，寫之故面有高下，而手臂皆輪圓耳。凡人之面正迎陽，則皆明而白，其不向明一邊者，眼耳鼻口凹處，皆有暗相。吾國之寫像者解此法，用之，故能使畫像與生人

無異也。」清時更有郎世寧、艾啓蒙、等外人，以畫藝供奉內庭，西畫藝術乃更行滲入。焦秉貞、冷枚、金玠等人俱是此派。他如謝彬、郭鞏、徐易則宗曾鯨之墨骨派。至於白描，清初時雖有人工此，但終不敵其他兩派之盛。

山水畫原爲人物畫的一種附庸，六朝時雖亦有山水畫，但大率爲人物畫之背景，直至唐時山水乃得獨立呈現於畫面，而自是以後，發揚光大，畫家輩出，其勢幾有凌駕人物畫之概。

唐時山水畫法分爲兩派，一派爲「金碧山水，」以李思訓、昭道父子爲鼻祖。李爲唐之宗室，所作畫頗富貴族氣息，工整細麗，色彩鮮研，亦卽後來所謂之「北宗。」與此相反者則爲「水墨山水」，其創始者卽爲以詩著稱之王維。王維字摩詰，玄宗時，安祿山反，王維陷於賊中，後得脫，灰心仕途，隱居輞川，終日以詩畫自遣。所作畫以水墨渲淡，雖不如李思訓一派之金碧輝煌，却能寄意深遠，所謂「畫中有詩」是也。這一派也便是後世所稱之「南宗」。文人畫的濫觴亦可謂正式由王維起。千餘年來，在畫壇上的受擁護，

依然不變。

北宗在唐時有李氏一家外，倘有陳靜眼、李林甫、李平鈞等人亦長於青綠山水。南宗自王維後，鄭虔、張志和、張璪、王洽等人所作水墨山水亦極雋逸無拘，較王維所作益加狂放。

五代時，變亂無常，文人、畫家多隱於林泉，故山水畫甚爲發達。其代表人物則爲荆浩、關仝。荆關所作山水既不似北宗之細緻，亦不若南宗之放縱，筆致森嚴，氣象雄偉。荆浩曾著筆法記，內有云：「太行山有洪谷，其間數畝之田，吾常耕而食之。有日登神鉦山四望，迴跡入岩扉，苔經露水，怪石祥烟，疾進其處，皆古松也，中獨圍大者，皮老蒼蘚，翔鱗乘空，蟠虬之勢，欲附雲漢，成林者爽氣重榮，不能抱節自屈，或迴根出土，或偃截巨流，掛岸盤溪，披苔裂石，因驚其異，遍而賞之。明日攜筆復就寫之，凡數萬本，方如其眞。」由其所處環境便可想像其畫面上所呈現之山水如何高古渾厚。

宋時山水畫家人材輩出，更能不拘派別，取前人之長，自成一家，最著者有李成、董

源、范寬諸人。李成初師關仝，後自成一家，畫面包容深遠，韻致濃厚，取象亦不落前人窠臼。其後高克明、郭熙摹李之畫亦頗著名。董源善繪遠景山水，用墨似王維，著色如李思訓，所繪多江南景物，用筆雖甚草草，遠視則頗生動。後以釋巨然，最能得其神似。范寬本荊關之傳統，但又「自師造代」，所作山水亦極雄渾有力。

米芾父子爲上述三家之後，北宋最富逸才的水墨畫家，融書法，繪畫於一爐，所作山水，雲烟飄渺，雖信筆草草而極富寫實之妙。「米氏雲山」學者固大有人在，然而因天才所限，大多不如米氏父子之飄逸有神韻。

迨至南宋，青綠山水獨盛。李唐、劉松年等均是，其後馬遠、夏珪出，又兼取二宗之長，遠山低，近樹大，着色也極與實物相近，所作之畫頗合於透視原理，頗爲後世畫家所重。

總之，山水畫至宋發達已達極巔，自元而後便顯衰落，蓋祇知一意摹古，而不自思創化。如趙孟頫便謂：「作畫貴有古意，若無古意，雖工無益。今人但知用筆纖細，傅色濃

監，便自謂能手，殊不知古意既虧，百病橫生，豈可觀也」？趙原爲宋之宗室，後仕元，詩文書畫無不擅長，作畫除山水外，人物、花鳥、鞍馬等亦皆甚精到。然而最足以代表之人物則爲黃公望、王蒙、吳鎮、倪、四大家，師古而不泥古，所作山水，重巒疊嶂，意趣無窮，傅色亦各盡其妙。此元季四大家之畫影響於明清二代畫藝者極多。但此四家所作山水率有所本，而後人不察，竟一意臨摹，此畫藝之所以益趨衰落也。

明之山水畫家除一小部分能用寫實方法外，率皆摹仿前人，分門別派，互相標榜。浙派則有戴進、吳偉、藍瑛。吳派則有沈周、文徵明、董其昌、陳繼儒。清時山水畫家亦重宗派，尚摹仿，畫藝益廢不振，清初之山水畫家最著者則首推四王，即王時敏、王鑑、王翬、王原祁，後又將此四家分成派別，各自宗奉，此四家之畫既已多係倣宋元之作，而後來之畫家雖無慮千百却又死臨此四家之作，陳陳相因，畫面毫無活氣，畫室之外不知有眞山水，宗法之外，不知自創，頹風所及，雖至民國亦未見起色。

山水畫原爲人物之背景，已如前述，而花鳥畫更見落後，故直至五代方有獨立的花鳥

畫出現。最著者爲南唐徐熙，常自於園圃細察花卉行狀，禽鳥生活，故所作畫，極爲神肖。畫時先以墨寫枝葉然後再行傅色，與後來之鈎勒者不同。蜀則有滕昌佑，花鳥寫生，著筆設色亦與實物無二。後蜀時有黃筌，所作花鳥先行鈎勒，後再塡色，與徐熙畫法正反，此三人當爲中國最早的花鳥畫家，宋時黃居寀（筌子）、徐崇嗣兄弟、崔白兄弟、趙昌、易元吉等人亦俱爲著名花鳥畫家，就中尤以趙昌所作最爲出色。花鳥畫至此時因畫面題材的不同，也遂有派別之分，在五代時徐熙、黃筌雖同爲花鳥畫家，郭若虛言許二人作畫不同之點謂：「諺云：黃家富貴，徐熙野逸，不惟各言其志，蓋亦耳目所習，得之於手而應於心也。黃筌與其子居寀始並事蜀爲待詔，…入宋又給事禁中，多寫禁禦所有珍禽瑞鳥，奇花怪石。今傳世桃花鷹鶻，純白雉兔，金盆鵓鴿，孔雀龜鶴之類是也。又翎毛骨氣尙豐滿，而天水分色。徐熙江南處士，志節高邁，放達不羈，多狀江湖所有汀花野竹，水鳥淵魚。今傳世鳧雁鷺鷥，蒲藻蝦魚，叢豔折枝，園蔬菜苗之類是也。又翎毛形骨貴淸秀，而天水通色」。這便造成了宋時院派與在野派之分。元朝花鳥畫家甚爲寥寥，除錢選、王淵

等三數人外，大抵皆爲文人或山水畫家之戲墨，頗無足觀。明時之花鳥畫極爲發達，其摹黃派者有邊文進、呂紀。摹徐者有陸治。其花鳥寫意派則有林良父子，鈎花點葉派則有周之冕。論畫者常以爲人物畫以唐爲最精妙，山水則屬宋元，至於花鳥則明獨盛，實頗有相當理由。清之花鳥畫宗徐派最著名者爲惲壽平，惲別號南田，詩文書畫皆所擅長，所作花鳥，清麗細緻，栩栩生動，其後蔣廷錫、鄒一桂等也極工徐派花鳥。此外文人以個性放縱古怪，又有寫意派之發生，所作花鳥淡雅飄逸，一時頗爲流行，如金農、鄭燮、華富等俱爲此派之佼佼者。至於工於周之冕之鈎花點葉派者則有沈銓。沈號南蘋，所作花鳥極爲細麗，後曾被聘赴日，於日本畫壇之影響頗大。清時更有西洋教士郎士寧、艾啓蒙等參和中西畫法，所作花鳥亦極精緻。

鞍馬畫家在唐時最著者首推曹霸、韓幹、韋偃等，以眞馬爲師，，神彩活躍，最爲逼肖。張彥遠在歷代名畫記中曾批評韓幹的畫藝謂：「韓幹善寫貌人物，尤工鞍馬，初師曹霸，後自獨擅。玄宗好大馬，御廐至四十萬遂有沛艾大馬，西域，大宛，歲有來獻：：骨力

追風，毛彩照地，不可名狀，號木槽馬。時主好藝，韓君間生，遂用彩圖其駿，則有玉花驄，照夜白等。時歧，薛，甯，申王廐中皆有善馬，韓並圖之，遂爲古今獨步。」宋之李公麟雖工人物，鞍馬亦爲其特長，元時趙孟頫畫馬亦極高妙，自謂：「我自幼好畫馬，自謂頗近物之性，友人郭佑之嘗贈余詩云：『世人但解比龍眠，那知已出韓曹上。』曹韓固是過許，使龍眠無恙，當與之並驅耳」。龍眠便係公麟，由其自許中，亦可見曹韓畫藝之高。明清而後，無甚特出之鞍馬畫家，惟郎世寧以西洋畫法所繪之馬頗爲出色。至於樓台界畫，龍虎貓蝶等雜畫，有專工一藝者，亦有爲人物，山水畫家遺興之作者，其於整個畫壇無多大之影響，故不擬多加論述。

四　繪畫與書法

中國最初的象形文字，其實就是簡單的圖畫。後來書畫雖然分道揚鑣，但其間仍保有緊密的聯繫。中國的畫面注重線條，線條便是利用書法的原理，同時書法又有繪畫的優點

，所以筆劃之間頗有象徵的意義。衞夫人的「筆陣圖」便多以繪畫的方式來形容筆劃之美。張彥遠謂：「昔張芝…以成今草書之體勢一筆而成，氣脈通連，隔行不斷…故行首之字往往繼其前行，世上謂之一筆書。其後陸探微亦作一筆畫，連綿不斷，故知書畫同筆同法」。又謂「張僧繇點拽斫拂依衞夫人筆陣圖，一點一劃，別是一巧，鈎戟利劍森森然，又知書畫用筆同矣。國朝吳道玄，古今獨步，前不見顧陸，後無來者，授筆法於張旭，此又知書畫同筆矣」。（歷代名畫記論顧陸張吳用筆）趙孟頫是書藝兼長的人物，他主張「石如飛白字如籀，寫竹還應八分通，若也有人能會此，須知書畫本來通」。同時代的柯九思也謂：「寫竹幹用篆法，枝用草書法，寫葉用八分法，或用魯公撇筆法，木石用折釵股屋漏痕之遺意」。近人蔡元培先生亦曾謂：「中國之畫，與書法爲緣，而多含文學之趣味。西洋之畫，與建築雕刻爲緣，而佐以科學之觀察，哲學之思想。故中國之畫以氣勝，善畫者多工書而能詩。西人之畫，以技能及義蘊勝，善畫者或兼建築圖案之術，而圖畫之發達，常與科學及哲學相隨焉」。原來中國繪畫既注重線條，故能利用種種筆法表現畫面上的一種

力的深度，便是六法是僅次於氣韻的「骨法用筆」。不過書畫雖然同源，但後來在「形似」上却很顯出大的差異，這却不要混爲一談的。

五　中國繪畫的形似問題

宋元以前的繪畫未嘗不重視形似，自文人畫興起，形似便成爲無關緊要，祇一意在氣韻，逸氣上著眼。蘇東坡說的最露骨：「論畫以形似，見與兒童鄰。」不過古人雖然不看重形似，但所作山石竹木依然與實物無大差別。即以山水而論，也都各有所本，淸笪重光在「畫筌」中謂：「人不厭拙，只貴神淸，景不厭奇，必求境實。董巨峯巒，多屬金陵一帶。倪、黃、樹、石，得之吳越諸方。米家墨法，出潤州城南。郭氏圖形，在太行山右。摩詰之輞川，荆關之桃源，華原冒雪，營邱寒林，江寺圖於希古，鵲華貌於吳興。從來山水之探奇，必繫山川之寫照，善師者師化工，不善師者撫縑素，拘法者守家數，不拘法者變門庭」。此種見解可謂十分正確。山水如此，人物也無不如此。至於徐熙所作花鳥亦係

「多遊園圃，以求情狀」，滕昌祐也在自己居所多種奇花異草，以供觀摩，以後的花鳥畫家也多取着同樣的辦法。曹霸、韓幹之鞍馬皆以眞馬爲師。至於樓台界畫更非形似無法立足。許多人的輕視形似，大約不外特重逸氣之說，或不能作到形似。形似是繪畫的最基本成立的條件，沒有形似，將不成其爲繪畫。所以倘若一意講逸氣而不求形似，則畫面所呈現者到底不知何物，而祇有逸氣縱橫了。

元時摹古風氣便露端倪，至明清而大盛，畫家祇曉得將前人繪畫分成派別，各守門戶互相標榜，終年臨摹古畫，「倣唐人筆意」或「倣王維雪霽」之類層出不窮。要知臨樣原係習畫的一種過程，而不是繪畫的終極目的。其間雖也有一二明達畫家糾正此種風氣，但先臚無用。如明之苦瓜和尚便謂：「古者識之具也，化者識其具而弗爲也。具古以化，未見其人也！嘗憾其泥古不化者，是拘之也。識拘以似，則不廣，故君子惟借古以開今也。又曰至人無法，非無法，無法而法，乃爲至法。凡事有經必有權，有法必有化，一知其經，卽變其權，一知其法，卽工於化。夫畫，天下變通之大法也，山川形勢之精華也！古今

造物之陶冶，陰陽氣度之流行也，借筆墨以寫天地，畫萬物而陶詠乎我也。今人不明乎此，動則曰：某家皴點可以立脚，非似某家山水不能傳久，某家清澹可以書品，非似某家工巧，祇是娛人。是我為某家役，非某家為我用也。縱逼似某家亦食某家殘羹矣，於我何有哉？」論述可謂深中時弊，雖今日也依然不失其時效。

總之，中國繪畫未嘗不注重形似，但受文人畫氣韻逸氣之說所影響，後來又有一般畫家拘泥古法，不求自然界之眞實，除了將古畫毫不變化的死摹以外，便是將畫帖之類的山石樹木位置一掉，立成「傑作」一幅，這樣繪畫安能求其發展？

六　畫家今後應走的途徑

繪畫藝術的所以成立，第一要求其形似，其次便是美。中國繪畫，倘嚴格的檢討起來，在形似上實有著許多的缺點，但這許多缺點有時會給「氣韻生動」和「骨法用筆」所掩飾過去。不過有些畫家實談不到氣韻和骨法，祇是幾棵枯樹和愈遠愈高的山峯，題上「做

子久筆意」幾個字，積存數十便借地開展覽會，在新聞紙上大肆宣揚，有的居然也和伶人一樣，拜客請吃，作揖打躬，這實和江湖藝人並無二致。

現代的中國畫家實在再不應按著古人的畫訣戰戰兢兢在室內作畫，無論作山水人物都應放開眼界看看現實。一畫人物便是長袖飄裾的仕女，和道貌岸然的隱士，這樣的人物祇能在舞台和理想中出現。古人所作人物，其裝束和神態大抵都是當時的寫照，現代的仕女已經和古時迥不相同，不知何故非一定要畫古裝仕女。倘說有意和古人相比，恐怕未必賽過前人，如謂學習，却又終於此境。若使晉唐的人物畫家生於現代，他們必定要畫剪髮旗袍的女子。然而現代的畫家却不敢著筆於此，祇讓西畫來獨擅畫筆，這無異承認國畫的失敗。

至於山水畫家則是終年住在都市裏，所畫山水除畫譜之外，毫無所本，清唐岱曾謂：「…至山水之全景須看眞山。其重疊壓覆，以近次遠，分布高低，轉折迴繞，主賓相輔，各有順序。一山有一山之形勢，羣山有羣山之形勢也。看山者以近看取其質，以遠看取其

勢…如五嶽、四鎮、太白、匡廬、武當、王屋、天台、雁蕩、岷峨、巫峽皆地寶藏所出，仙靈窟宅。今以几席筆墨間欲辨其他位，發其神秀，窮其奧妙，奪其造化，非身歷其際，取山川鍾毓之氣，融會於中，又安能辨此哉？彼羈足一方之士，雖知畫中格法訣要，其所作終少神秀生動之致，不免紙上談兵之誚也」。現代的山水畫家，紙上談兵之輩實在比比皆是。

畫家也應該有革命的勇氣，古人的遺產不要食而不化，而要實行一種揚棄工作，洋畫中的寫實，透視，陰陽烘托也無妨可以採用，國畫的不分遠近，難辨時序也該棄而不用。二十世的東西使之呈現在畫面上，也未必就破壞了他的完美，這是在嘗試，是在向著創化的路上走，決不要以為這樣一來，便認為是叛徒，胡鬧。眞正的藝術家應該有非常的自信和勇氣，一時的毀譽並不要看得太重，歷史才是最後和最公正的批判。

（附註：筆者雖曾於華文大阪每日第三卷第十一，十二兩期刊有同樣題目之文字，但本文比較原刊者頗有增刪特此附記）

第三章　銅器

一、鑄銅的史略

中國古時稱銅爲金，赤金便是指赤銅而言。銅在當時是一種新元素，而且製造器物又比粗拙的陶石器堅固美觀，所以是一種很貴重的金屬。除了王侯大貴之家，一般百姓是無力鑄造銅器的。中國銅器鑄造，以三代爲最盛，自漢而後，銅產漸稀，而陶瓷也逐漸發明，代取了銅器的位置，因而顯得衰落起來。考古學家把這時期稱爲青銅時代。在這時期裏，尤以周代銅器最稱精緻。周代約當於西曆紀元前一千一百二十二年到七百六十九年之間，能夠在那樣早的時代便有這種成就，實在是可驚佩的。

銅器最早的鑄造，相傳也是始於黃帝，說他曾液金作鑑，採銅鑄鼎。不過比較可靠的

却是從夏禹時候起。大禹既平水土，即帝位，乃命九牧貢金，鑄九鼎以象九州山川物產。亦有人謂上面所鑄爲奇怪害人之魔物，使人民見了，知所防備。此九鼎在三代時，歷朝君王，傳爲鎭國之寶，可惜三代以後便卽失落了。

夏代距知今是太渺遠了，銅器種類想也不出最普通的鼎彝二種。商朝約當於紀元前十八世紀到十二世紀，這時期的銅器種類和技術就已很有可觀。鐘、鼎、尊、彝、卣、壺、爵、觚、觶、角、敦、甗、鬲、盤、匜、戈……之屬，俱有出現，花紋款識，也都很複雜而有用意。這之後至周而大備，不但種類繁多，而技術更非常精妙。秦時曾把銅器銷燬不少，不過秦(包括列國)漢銅器雖無何進步，也還能保持那種盛世遺緒。自是而後，金石學家稱爲近代，其所鑄器則稱爲新銅器。唐天寶年間曾於昇州句容縣鑄造。宋代時候，因古器出土甚多，考據之風頗爲發達，稽古，博古，尙古等閣所貯古器萬有餘件，其後所出版的宣和博古錄，便爲關於銅器權威之著述。此外宋時亦曾於句容及臺州二地設官場鑄造。金時銅器槪由朝廷統制，官家鑄好以後，傳售民間。元代杭州姜娘子，蘇州王吉等所鑄亦頗有

名，花紋甚爲精緻，姜鑄尤勝於王吉。至明宣德三年，因帝王慨於廟器的舊廢，乃大規模鑄造一次，材料之精粹，式樣之巧妙，實可上追三代，此種銅器之鑄造，可謂一種歷史的迴光，自後便江河日下，愈見式微了。清朝咸同年間山東濰縣李學詩及李五等亦能仿古製造，但終無法挽回頹運，其間並曾出版一部西清古鑑，亦爲研究古銅器最佳的參考書，文人學士間對於銅器款識亦曾出幾部有價值的考訂書籍。清末明初有朱鶴年與吳寅生者，鑄器亦頗馳名南北，相嵌花紋，亦能精緻古雅，收藏家頗爲重視。但是民國以後，關於銅器除發掘殷墟，和轉移散失而外實在別少所聞，銅器的鑄造，恐怕就此終其命運也未可知。

二、銅器的使用

銅器在中國古代既有這樣大量的存在，關於其使用問題也曾引起學者間的討論。固執的國學家一定說那是神聖的祭器，偏見的唯物論者也常以爲那是實用的器物。其實二者都有其部分的正確性，原來古人銅器的製造並不是專爲附合某派學說的。

在遠古時代，一種器物的發明，一定要和生存有密接的關係，而物料的選擇，也必要是最方便的，所以最初的器物都是用石，陶，竹，木，等等材料所製。銅器時代，人類文化雖已大見躍進，但銅器的樣式有許多是由陶石竹木等器脫胎是毫無疑問，所以倘說銅器是爲實用目的而製造，自然是說得通的。例如鼎是烹飪之器，古者王侯公卿之家，其飲食之儀，每皆席陳於庭，列鼎其上，與賓客共鼎而食。鑊乃炊器，似釜而斂口。甗亦爲炊器，分爲兩層，上可以蒸，下可以煑，乃一器兩用之物。盤是盛物之器，亦有謂爲浴器者。香爲調味之簋。飲食用簠，則有簋，簠。簠爲方形，大宴時使用，簋爲圓形常膳使用，二者均有蓋，用以盛熟食之物。豆亦爲盛濡物之器，敦爲盛黍稷之器，甑盛醯醬，壺盛酒漿，至於爵類則爲盛酒之器，他如匜，鑑，……等物莫不有其實際用途。這是銅器用途的一方面。

在他方面如禹所鑄九畫，其上有九州鼎川物產及魑魅魍魎諸形，則顯然另有用意。鑄山川物產於山上，則含有天下之大，物產之繁，胥皆有所統制，實有旌功之意。其形而上

的用處，便有鎮服四方，不敢叛離的功效。後來之稱天下統一，而謂之定鼎便是衍此而來。三代時候把銅器看得非常重，所以有「立國以鼎彝爲分器」之事，視其地位功勞的大小，分別賜以各種「重器」，得之者視爲比封采邑還覺榮耀。有的把銅器當作賄賂，如魯公賄晉卿以壽夢之鼎，鄭伯納晉以鐘銅等是。也有因爭銅器而起戰爭者，如魯反鄆鐘以爲公盤，齊攻魯以求岑鼎等是。倘銅器果眞像酒盃飯碗之微，决不會有這類事情發生的。

中國是多神的國家，而且祖先觀念極重，銅器之中作爲祭器而鑄造的，實佔相當多數。禮記曾謂：「天子祭天地四方，祭山川，祭五祀，歲徧；諸侯方祀，祭山川，祭五祀，歲徧；大夫祭五祀，歲徧；士祭其先」。祭的對象如此之多，祭的人員如此之多，祭祀的銅器之發達，自是意料中事。清阮元謂：「用之於祭祀，飲射，則見德功之美勳賞之名，孝子孝孫，永享其祖考而寶用之焉。且夫天子諸侯卿大夫非有德位，保其富貴，則不能制其器；非有學問通其文詞，則不能銘其器，然則器者先王所以馴天下尊王敬祖之心，教天下習禮博文之學，商祚六百，周祚八百，道與器皆不墜也。」這可以說是把銅器的形而上的

用途，說的很為詳盡。至其用法和儀式也有一定的規定，在禮記上有很詳細的記載。

三、銅器的形狀

銅器的鑄造既然如此之多，那麼都是些什麼形狀呢？倘若一樣一樣的描述當然是不可能的，但是每一類的銅器都有其主要的形狀，其他小部分的變化，隨着時代之變遷和技術的進展而有所不同。以鼎作例，最初的形式是下有三足，上有兩耳，豕腹彭亨，可是後來便有方鼎，而且四足。鬲也是鼎屬，不過下面的足互相間的距離比較疏遠罷了。周有六彝六尊。六彝者，雞、鳥、斝、黃、虎、蜼、是，六尊者犧、象、壺、著、大、山是，其用途則同為酒器，彝不過略低於尊耳。其外形作種種鳥獸之形狀，或雕以各種花紋，名字因之而異。此外亦有因貯量的不同而有各種不同的名色，如一升曰爵，二升曰觚，三升曰市，四升曰角，五升曰散，其實都是作為酒觴的爵。最後再拿鐘來作例。鐘是一種樂器，諸侯公卿宴會的時候則鳴鐘，所謂「鐘鳴鼎食」是也。祭祀時候則鳴鐘以降神。鐘的主要形

狀，中空，大致爲椭圓形，上有銑，鳴時則用木器擊其邊緣，然而因花紋，大小，編排數目之不同，遂有特鐘，應鐘，編鐘，雙龍鐘，蟠鈕鐘等等相異之名色。倘若翻開博古錄，或西清古鑑，更會使人目迷心眩了。

四、銅器的原料

銅器雖然名稱上爲銅，但實際其中尙含有錫、鉾、鉛等原料，數千年後之今日，遂以種種不同之顏色而出現。考工記謂：「金有六齊，以製鐘、鼎、鐙、量、祭器等物。五分其金而錫居一，謂之斧金之齊，以製斧斤。四分其金而錫居一，謂之戈戟之齊，以製戈首及鋒戟。三分其金而錫居一，謂之大刃之齊，以製刀劍及農人所用之鋤，耨等物。五分其金而錫居二，謂之削殺矢之齊，削者書刀也，未有紙筆前，即用此刃以刻字於竹木上，殺矢者用諸戰陣田獵之矢也，其刃下廣上狹。金錫半，謂之鑒燧之齊，鑒者平面鏡也，除可以自照外，又可置諸月下，凝露取水，謂此明水，乃由月中取來，燧者凹面鏡也，置於日

下，則能令光綫折射，聚於弧心而生火，古人行大祭禮時則用之，色潔白，囘光力甚强」。(見波西爾中國美術)不但如此，每種器具還都有專工，在周代就有「築氏爲削，冶氏爲殺矢，戈戟，鳧氏爲鐘，栗氏爲量，鍛氏爲鎛器，桃氏爲劍」等分職之制。三代而後，以明之宣德三年所鑄銅器最爲精純，如今成爲稀世之珍。當時鑄造的情形，在「宣德鼎彝譜」中說的很詳細，尤其將所用材料，數量，用途都分別列出，非常富有參考的價值。鑄造的動機，據宣德聖喩中說，「因見郊壇，太廟，內廷所在，陳設鼎彝式範鄙陋，殊乖古制，是以深繫朕懷。今有暹羅國王剌迦滿靄所貢良銅，厥號風磨，色同陽邁，朕擬思維作用，堪鑄鼎彝以供郊壇，太廟，內庭之用」。其最後決定的重要材料，有如下表——

材料	量數	用途
暹羅國風磨銅	三一六八〇斤	鑄造鼎彝諸器用
赤金	六四〇兩	作商嵌泥流金鼎彝用
白銀	二〇八〇兩	作商銀泥銀流銀雜用

倭源白水鉛	一三六〇〇斤	作鉛磚鋪鑄冶局地用
倭源黑水鉛	六四〇〇斤	用途同上
日本國生紅銅	八〇〇斤	作煉銅用
荷蘭國花洋錫	六四〇〇斤	用途同上
鋼　　鐵	九六〇〇斤	作煉銅大鐵篩及雜用
天方國番硇砂	二八八斤	作鼎彝點染米砂斑用
三佛齊國紫䂽石	二四〇斤	作鼎彝點染紫葡萄斑用
渤泥國紫礦石	二四〇斤	作鼎彝點染棗斑色用
琉球國安瀾砂	一六〇斤	作鼎彝磨光模坯用
金　絲　礬	一六〇斤	作鼎彝蠟茶色用
鴨　嘴　膽　礬	一九二斤	作鼎彝點染鸚羽綠脚地用
黃　明　礬	九六斤	作鼎彝蠟茶色脚地用

出山水銀　一四四〇斤　作鼎彝流金商金鑠金之用

辰州府硃砂　二二四斤　作鼎彝點染砂砲斑色用

此外尙有點染脚地用之梅花片石青，石綠，鉛綠，黃丹，硼砂，方解石，血竭，赤石脂等，渤色用之雲南棋子，，雲南料石等，材料的浩繁，製造的認眞，俱足以顯出帝王的偉大氣派來。

其出品如乾宮卦象鼎，三足金烏鼎，玉兔朝元象形鼎，夔龍雲雷方鼎，鳳首臥蠶彝，獅首馬蹄爐，麒麟立鼎：……眞是極盡光耀燦爛之能事。試就「大明之神」所供之三足金烏鼎而言，係「倣唐朝天寶年局鑄，鼎高一尺九寸七分，長二尺一寸七分，座高五寸一分，重十八斤六兩，十二鍊洋銅鑄成，周身赤金純裹，細鈒毛羽翅足妙具翔集生動之致」可見其的精湛程度。其中所謂十二煉洋銅者，據明項子京謂：宣廟當鑄冶之時，問工匠曰：「煉銅何法遂至精美？」工匠奏云：「凡銅經煉至六則現珠光寶色，有若良金矣。」宣廟勅工匠煉比十二，每斤得其精者方四兩耳，考其所鑄鼎彝特爲美妙云。」據此可見銅質的如何

純眞了。

五、銅器的花紋和款識

淸梁同書謂古銅器「夏尙忠，商尙質，周尙文，其制器亦然。商器質素無文，周器雕篆細密，而夏器獨不然。嘗見夏器於銅上相嵌以金，其細如髮，歲久金脫，則成陰竅，以其刻畫者成凹也。今以相嵌訛爲商嵌，殆見未廣而考未碻耳。詩詠文德云：「追琢其章，金玉其相，則知三代同然。」」原來中國銅器雕花，被視爲最有特色的一種藝術，花紋最古而最普遍者厥爲囘文，或稱雷文，爲自然現象之象徵。其雕動物形者則有犧、象、饕餮、虎、兕、夔龍、鳳、鳥、魚、龜等。犧卽是牛，兕爲似牛一角之惡獸，夔似龍而一足，饕餮亦一種惡獸，生得極爲蠢陋。銅器之雕有武器者則有鏃矢、刀、鉞、弓箭等物，間亦有雕植物者，如阜禾鼎彝，惟極不常見。室屋，山形、乳枚，網目亦屬常見。最有趣者上面又常見有人物持勺，執刀，執旂，荷貝等形，偶爾亦有倒字形出現。銅器上的雕刻花紋，

固然能夠增加器物的美感，但是其中實含有一種形而上的意義。清潘祖蔭在他的滂喜齋叢書中曾謂：「聖人制器尙象，皆有取義。雲雷取其發動而成文也，回文者是。犧首米粟取其養也，乳形者同。饕餮取其戒也，龍取其變，虎取其威儀，虎文尤多，重威儀也。蜩取其潔，熊取其猛，網目取其有經緯也」。於此可見各種花紋是怎樣富有含義的了。

銅器之鑄造既視爲非常重大，所以上面多有款識，所謂：「篆以紀功，銘書鐘鼎」是也。三代銅器之款字多是陰文，漢後則陽文較多。至其文體據清祕藏所載：「鐘、鼎、尊、彝款、夏商周初時器，少者一二字，多則二三十字止矣。其或二三百字者定爲周末先秦時器耳。亦有無款者，或眞正三代民間之器，無功可紀，故無款文，不可遽謂非古也。款之篆文，夏用鳥迹，商用蟲魚，周用蟲魚大篆，秦以大小篆，漢以小篆，又三代用陰款，秦漢用陽款，間有凹入者，或用刀刻如鐫碑，蓋陰文難鑄，陽款易成也。」所以這種款文非有相當學識的人是難以辨認的。如今刻圖章或寫字畫者，尙有採用此種古奧之鐘鼎文字者。款文之中常有「干支」之字，如「父辛鼎」，「母乙鼎」，「祖辛壺」，「子父巳爵」之類，

清阮元在解識「己祖乙尊」中曾謂：「己者作器者名，乙爲廟祖主號也。或曰己乙者紀器之數，宗廟器多，十干紀之不盡，則互以爲紀，如甲則有甲甲，甲乙以至甲癸，自乙以下皆然。」蓋古人多以干支爲名，廟器又多，所以用之排號。款文之中有爲旌功，有爲記事，有爲銘戒，亦有祗爲鑄造年月人名器名者，在「國際」間也有用作盟誓者。其中作吉祥語者亦頗不少，如「尊彝萬年子孫永寶用」之類是。款文字體既難辨識，文字亦極難於解說，蓋其中往往剝落不清，或過於簡古也。不過長於古史者，往往可以因款文，而確定歷史之眞實，有歷史可以考定款文之敍事，所以對於中國歷史，文化都有很大的價値。

六、銅器的發現和考據

銅器倘不經有意的破壞，壽命是很長的，所以我們雖在今日依然可以看見三四千年前的文化產物，眞是最有興味的事。中國從古以來，對於銅器的發現就認爲是非常的祥瑞。國家因而改元，地名亦因以更易，文人學士作賦吟詩很極一時之盛，所以銅器的別名又叫

作「吉金」。至宋明時代已經上萬，乃於慶祝之外，又加以整理考據。明淸以來則多視爲玩賞之品，互相轉售，直視古銅爲商品矣。民國以後，前中央研究院，歷史研究所在河南安陽之殷墟亦曾掘得三代古銅，爲數甚多，極富研究價値，其他民間亦偶有發現，然而最堪注意者則爲民國十八年陝西鳳翔所出土之銅鼓，美人福開森曾爲文考定，斷其爲周代產物，鑄造極精，實爲稀世瓌寶。

關於銅器的考定，倘沒有專門的學識去研究是徒勞無功的。因爲有一般古董商人銳意倣造，極易混眞，所以謂物之假者，常稱爲「贗鼎」，便可知其如何普遍了。

一般的考定方法，大約是依據銅器的顏色，款識，形狀這三種主要條件。

顏色，據淸梁同書謂：「銅器入土千年色純靑，如鋪翠，其色，子後稍淡，午後乘陰氣，翠潤欲滴，間有土蝕處，或穿或剝，並如蝸篆自如。其或有斧痕則是僞也。銅器墜水千年則純綠，色如瓜皮，而瑩潤如玉。未及千年，雖有靑綠而瑩，其蝕處如前。」以上便是所謂土古，水古二種。此外尚有傳世古，則爲「未曾入土水，惟流傳世間者其色紫褐而

有硃砂斑。」顏色和銅器的環境，年代固然有關，但其成分與火候亦有甚大之影響，亦為近代收藏家所公認。

款式的歷代特異之點，已經在前節有所提及，現就其位置及筆劃再略加論述。古代銅器款文多在器內而成凹形，花紋在外而成凸形，夏周銅器有款有識，商器則無款有識，周初之器也很簡單，鑄時以蠟為模，款細如髮，勻整分曉，識文之筆道，宛如仰瓦，並不深峻，大小深淺如一，亦朗淨分曉，無絲毫模糊之處。

宣德年間所鑄銅器如清祕藏所載：「宣廟銅器制度極雅，然花紋者絕少。底款用匾方字印（陽鑄大明宣德年製六字）作小楷書，極遒勁完整，其色只褐茶鏒金二秐，所費不貲。佳者與秦漢等器爭價，有非唐時天寶局鑄器（花紋細密可愛，金尚筆藻，第恨質薄取便，無意千古）可擬。元朝姜娘子所鑄，又在下風。」宣德銅器在明末即已非常寶貴，據明項子京謂：「宣廟宮鑄鼎彝及今所存真者十一，贋者十九，在當時原屬珍貴與南金和璧同價。⋯宣爐之真者，其款識之大雅，銅質之精粹，如良金之百煉，寶色內涵，珠光外現，

淡淡穆穆，而至毫金粟，隱躍於膚理之間。若以冰消之晨，夜，光晶瑩映徹，迥非他物所可比方也。」一項子京是明末最大的收藏家，所言當極可靠。但今日古玩商店，以及臨街攤頭，率皆有數具銅器，反置其間，以「大明宣德年製」示人，其銅質則汚銹厭人，眞欺人之甚也。再器之佳者，毫無腥味，此亦可作考據之一助。

銅器之形狀，雖歷代小有變化，但大體以仿古爲宗旨，所以不能單就形狀加以確定，應與花紋款識參詳，再與書錄對證方不致有誤。總之對於古器之考定，學識與經驗並重，單就書本所載，亦最易受欺，古董商人往往鑑別力甚精，是彼等專恃經驗，因閱物甚多，比較之間，差異立見，此點亦學者所極應注意者也。

七、銅鏡的奇蹟

銅器到漢代，關於鼎彝等祭器的鑄造雖不若三代之盛，然而在妝飾用具方面却顯著的發達起來，其中最著者則爲銅鏡。銅鏡的形狀，大抵爲圓形，有環或柄，亦爲銅製，作爲

照鑑的，一面是光平的，另面則雕刻種種花紋和年號銘文等。據大村西崖先生謂：「鏡自黃帝時已有之，先秦之書常有記載。然三代之鏡已不可得；至漢鏡，始有發現年歷之明徵；鑄飾之文樣。至予所見聞其中銘記之最古者，爲王莽新建國二年之鏡，有線畫之文樣；次則靈帝熹平三年，有平面鑄出獸面與花紋者：又有中平年號，則爲獸鏡；至於獻帝建安中物則蒐集更多；元年者二面，十年者四十四面，十四年者一面，二十四年者二面，皆像圓鏡，其背面鑄有神人與異獸。」自漢而後，晉魏南北朝雖亦有銅鏡之鑄造，但技術最成熟的時代則首推唐朝，材料的配合，花紋的雕鏤，實令人驚佩不止。銅鏡的背部大多都有銘文，用以記事或者祝吉；動物則有龍、鳳、鸚鵡、神異怪獸等；植物之中則葡萄菱花等；亦以外尙有刻經文和宗敎故事者。大抵年代久遠，施用愈多則花紋凸起較差，往往有模糊不清之感。唐鏡則刻鏤分明，花紋繁縟生動，最爲寶貴。其唐鏡之被發現者，除銅背外，尙其螺鈿背，彩釉背等。螺鈿係用石決明嵌入堅漆內，成種種花樣，使發燦爛之光，惟與彩釉背同樣不能延年，出土之後，往往腐亂剝落模糊難辨，但亦可想是其製造之精。

銅鏡除了作爲實用目的而鑄造者外，往往被視作餽贈的禮品，如唐開元十七年玄宗萬壽，王公皆鑄寶鏡獻上，花樣奇妙，雕刻亦極精緻。在宗教方面，又把銅鏡視作避邪之物，有銅鏡在，則妖魔之類不敢靠近，如有病人亦可用銅鏡映照，則其病體便可霍然，所謂「秦鏡高懸」便是由此而來。

銅鏡還有一種不可解的奇蹟，那便是有些銅鏡在日光之下，映其平滑之面，則其反射於壁面之光，能將後面花紋或文字呈現出來，這眞是可詫異的。幾分厚的銅質原是不能透光的，然而記載之中却明明的述說著，就是西洋人也不能十分理解。如周密公的志雅堂雜鈔便有謂：「過鮮於伯几家，有透光鏡，映日則背花俱是；凡突起之花，其影皆空，昔廳知几有詩，余亦嘗賦詩云。其後伯几又得一面，而霍清家又有二枚。最後見胡存齋一鏡，透影極分明，余因歸取所有，影之，或有透光一半，或者透而不甚分明者。蓋凡言皆透，特有分明不分明耳。」此直謂銅鏡爲透光鏡，言之可謂十分確實。至其透光之理，據Bus-hell所解釋謂：「後面不平，前面反射光線屈折參差，而有此現象，此係物理現象，與化學

成分無關。」不過據前塵夢影錄則謂此種透光鏡係一種藥物作用，謂：「透光鏡是於蒸海樓，有三器，天氣晴明，以鏡面向牆，文菱花及細花紋，歷歷映於牆上。顧湘周云：『此藥法也。先鑄菱花形與細花紋，更以銅鏍成圓形，用藥塗面，一映日光則全體畢見，非眞能透光也。』其說備載於何孟春餘冬序錄中。此書分十二支爲十二卷，加閏一卷，因檢書證之，良信然。此法失傳已久，好古家或蓄之，不獨顧氏，其時價每器不過八千文。」這又明白說是一種化學作用，可惜餘冬序錄一書無從搜得，否則也可以作一番驗證的工作了。

八、銅器的價值

銅器並不是單爲古董而存在，他在文化上實有極大的貢獻。因爲銅器的生命最爲悠久，故雖至今日依然可見三代古器。由上面的銘文可知籀文的結構，器數一多，則銘文字數亦自然比較完備，彼此參詳，編訂成册，對於文字學的研究上，當有很大的幇助。其次便是藉銘文的記載，可以考知古時中國社會的組織與當時所發生的事情。蓋銘文之作簡單古

辭語者固所多有，然而就中記事文字亦比比皆是。此種文字雖極古奧難解，其長於金石學問之學者，率皆可以釋解成文，往往從某種重要銅器銘文的得到解釋，與歷史互相參較發明，使我們能得到更正確的史實。再由銅器種類的繁多，用途的各異，可以考知古時周秦各代社會進化的情況。由花紋式樣的變化多端，可以知道當時藝術匠心的發達程度。此外如宗教的發生，思想的線索亦莫不可由銅器銘文中得到甚大的幇助。

中國是世界文化發達極早的一個國家，而此種文化的代表物品，銅器實佔最主要的地位，那麽銅器的存在，也是有世界性的。

（附註：本文曾選刊於華文大阪每日第四卷第四，五兩期）

第四章 陶瓷

陶器在太古時代原係用泥土向日曬乾製成，後來乃加火燒製而成眞正的陶器。「陶」字最初寫作「匋」，勹爲窯形，缶係古時汲水之具，上窯要攀登，所以又加阜旁，乃成今日的陶字。周書謂：「神農作瓦器」，物原亦謂，「神農作甕」。瓦和甕都是陶器的粗製品，「神農雖不必定有其人，但這種器物的出現到確有可能。黃帝時候，國家雛形業經成立，史記謂：「黃帝命寧封爲陶正。」陶正便是製陶的官職，而同時品碟之類較細緻的用具也已出現。

由原始時代至於秦漢，可以說是用陶的時代。由器用的釜甕漸發展至於建築用的磚瓦，再進而製爲祭祀喪葬用的鼎，鬲，及人馬等俑器。這其間有一顯著的進步，便是在簡樸的形制上能施以古拙的花紋，或爲圖案，或爲故事及文字等，也頗富匠心。如瓦當上多有

盤龍，花草，鳥飛，雲卷等。漢磚除多註明年月而外，其墓壙所用之壙磚則多爲歷史故事如「泗水撈鼎圖」，「周公相成王」，「穆王見西王母」等。至於文字則多爲吉祥之語，如瓦當之「延年益壽」，磚上之「千秋萬歲，長樂未央」，「甲天下」等是。這實在是開後日瓷器上鑲繪花紋的先河。

一般以爲瓷之一字至漢時出現，於是便斷定漢時便有了瓷器。其實說文解字雖爲漢許愼所撰，但那時並不包有瓷字在內，直至宋太宗時徐鉉等奉勅校訂說文解字時，才新附於內，具見漢時尚無瓷質之物，故未制定其字。瓷字最初應用於文章內者，爲晉時潘岳。文選潘岳笙賦有：「披黃苞以授甘，傾縹瓷以酌酃」之句。原來晉時曾於甌越（即今溫州）地方創立甌越窯，以青瓷爲最著，文中所謂縹瓷便係指青瓷而言。

陶器在漢前，嚴格來說實僅爲「土器」，所謂土器卽是將泥加以素燒，硬度有種種差異，以手彈之，能發出輕脆玲瓏之音者是。至於陶器，泥土中含有多量之硅質，精鍊之後而成陶土，然後再用作燒製器物，扣之則發錚錚金屬之音。其表面多塗以釉藥，在溫度不太

高的窯中燒鍊二次卽成。漢代與西域文明多所接觸，國內文化甚爲發達，土器之製，幾與陶器堪相匹敵，而琉璃製法又從大秦罽賓等處輸入，故漢末陶器製作甚精，據今日發掘所得，其中多帶有紅綠黃黑釉色者，但此並不得謂之瓷器。

瓷器的定義，中國古籍所載大都甚爲攏統。有謂因原料及地名相沿而來者，但却不能給出一種具體的界說。英人波西爾曾謂：「瓷器者，白而透明之堅片，質純而堅，不可以刀削，扣之共鳴，融之則爲玻璃狀，碎之則呈有光輝之介殼屑狀也」。日人上田恭輔謂：「瓷器卽經千百度强熱之窯內所燒成，變爲純白之大理石樣之硬度，其上再敷以帶有光澤的玻璃釉藥是也」。由陶而進於瓷，其間定要經過一種過渡時代，晉之縹瓷，雖傳說謂如何精美，但眞正的瓷器實自唐而後始。

唐朝爲中國文物最燦爛的時代，眞正瓷器之出現自無足驚異。據浮梁縣志載：「唐武德中，鎭民陶玉者，載瓷入關中，稱爲假玉器，具貢於朝，於是昌南鎭名聞天下」。但據攷證，陶玉實卽霍仲初，爲著名陶工，所製之器卽名「霍器」，色白質薄，瑩澈如玉。徵

器製造在江西新平，而昌南鎮即爲今日馳名世界的景德鎮。

除官器外，唐時名窯有邢、鼎、婺、壽、越州、洪、岳、秦、蜀、平陽、官、饒州等窯，但因年代湮遠，祇存記錄，欲辨某窯出品，實不可能。茲據記錄所載，越州爲唐時地名，卽今之浙江紹興，以青瓷爲世所重，明澈晶瑩，發聲清越。邢窯在今之河北邢台縣，以白瓷最佳，瓷質之細，不亞於越州窯。蜀窯亦卽邛窯，爲唐四川大邑所燒，杜甫曾有乞大邑瓷詩云：「大邑燒器輕且堅，扣如哀玉錦城傳，君家白盌勝霜雪，急送茅齋也可憐」。質地之美，於此可見。其秦州窯據歷代磁器譜所載：「唐時燒造，卽今甘肅秦州器，皆盌盃，多純青，有凸魚冰紋，花樣可賞」。至於唐瓷之實物，斯坦因，伯希和與日人橘瑞超等在燉煌發掘俱有大批之收獲。瓷片上有天藍釉，淡綠釉，天青釉，藍色釉，黃釉，白釉，茄紫釉，以及黃綠白之三彩釉，技術頗爲高妙。

唐後五代，最堪注意之窯有祕色窯及柴窯。祕色窯亦在越州，出品專爲吳越王御用。柴窯爲後周柴世宗所設。後傳其瓷器「靑如天，明如鏡，薄如紙，聲如磬」，蓋世宗當時

曾批定瓷色爲：「雨過天青雲破處，者般顏色作將來」。質色之佳頗近於理想，惟後世極難獲見，雖一斷片亦視如珍寶。

自宋而後，歷代名窯甚多，而其出品被保藏至今者，無論官方及私人，都相當豐富。宋窯之最著者首推定、汝、官、哥、均、等窯。他若磁州、吉州、建安、宿州、廣、新官諸窯出品亦皆上品。

定窯設於河北定縣，其出品以「白定」或「粉定」爲最著，其作淡黑之象牙色者亦佳，偶爾亦有黑釉紫釉等出品。不過現代定縣地方却未見有古窯之遺跡。陶說所載之眞定府，實爲北宋、遼、金時代之眞定，距現在場所甚遠。據日人上田恭輔所論當爲唐之邢窯舊址。定窯出品，以政和，宣和年間者爲最佳。南渡以後，又在景德鎮燒製，稱南定。北定出品有劃花、繡花及軟釉如淚痕者，土質細白，其劃花及素瓷最爲出色，潤潔愛人，爲世所珍。南定花樣甚多，出品亦可與北定相將。汝窯在河南汝州，以青瓷最爲著名。汝窯原係民窯，平素以燒製日用品爲大宗，自經指定爲官窯後，乃力追定窯，出品甚精。汝窯之色

以淡青爲主，其瓷底無釉，每多蟹爪紋，呈銅色。宋室南遷、汝窯名工隨之南下，後遂默默無聞。官窯爲徽宗在汴京所設，汴京即今之開封，中頗多汝窯名工、出品以月白，粉青最著。博物要覽謂：「色取粉青爲上，淡白次之，油灰色、色之下也。紋取冰裂、鱔血爲上，梅花片墨紋次之，細碎紋，紋之下也。」南渡後又於杭州鳳凰山下設修內司窯，以邵成章監督其事，亦稱官窯。宋之官窯，其青瓷，土質含多量之鐵分，爲紫色之土質，故燒成後乃有「紫口鐵足」之目，蓋底部無釉之處呈堅黑之色。又常有窯變、生成黃、黑、赤、紫諸色斑紋，極爲奇麗。宋時有章生一，生二兄弟，俱以設窯造瓷出名，生一之窯名哥窯，亦稱琉田窯。生二者則名弟窯，亦名龍泉窯。哥窯出品以青色爲主，濃淡不一。稗史類編謂其器：「土脈細薄，油水純粹者最貴，哥窯則多斷紋，號百圾碎。」這種斷紋有黑、灰、黃、白等色，參差於藍地中，極爲雅致可愛。弟窯係宋以前之麗水窯，亦以青瓷出名，胎薄無紋。博物要覽謂：「龍泉窯妙者，與官哥爭豔，但少紋片。紫骨耳器，質厚實，極耐摩弄，不易茅篾。」其實龍泉初期製品並不厚實，而哥弟二窯出品除有無斷紋外，並無甚差異

。哥窯青瓷，其原料也取給於杭州之鳳凰山麓，故也有「紫口鐵足」現象。至其釉色，細分之則有翠青，米色、（淡黃）葱翠、灰色等類。弟窯釉色主要者有粉青、天青、大綠三種，不過這三種顏色係由酸化鐵的還原焰燻燒而成，有時因火力關係不能達到理想境地，乃有下面許多顏色：粉青、天青、葱翠、鸚哥綠、蠢翠、遠山青、翡翠、祕色、茶粉、瓜綠、翠玉、梅子青、月白等。有時由酸化焰之故，常在綠釉表面現出紅色斑文，日人呼為「飛青瓷」，在中國則稱為「鱔血紅」極為鮮麗。而哥窯又每生窯變，狀類蝴蝶，禽魚麟豹，於本色釉外，變成紅紫或黃諸色，亦甚奇美可愛。上述諸窯皆以青白瓷器為主，其以色彩斑爛見稱者則厥為均窯。均窯在宋之均州，卽現在河南禹縣。釉色有玫瑰色、海棠紅、茄皮紫、梅子青、驢肝、騾肺、米色、天藍、蟹甲青等，倘再遇窯變，釉色更加絢麗美觀，所可惜者質地較粗耳。

宋代除上述諸窯外，其他大小窯場尙有數十，惟以出品不精，且流通範圍較狹，故不擬一一縷述。元朝瓷器未能保持宋世之精美，祇有樞府窯出品尙佳。時有餅金匠戶彭均寶

者能於瓷器上鈒金，光耀燦爛，甚顯華貴。

有明一代，景德鎭瓷器最爲出色。洪武、永樂、宣德、成化、正德、嘉靖、隆萬等朝，俱曾有大規模御窯廠建於景德鎭。洪武窯有風火窯、色窯、大龍缸窯、匣窯、青窯等，規模甚爲宏大，除模前代器物外，更出己意，力求精美，釉彩瑩如堆脂，以青黑二色最佳。

永樂帝卽位之後，景德鎭之御窯益加擴大，將窯廠分成二十三部，使分工合作，有釉料，鍊土，彩繪，記年款等分廠。由皇家設計陶工按式燒製。瓷胎有厚薄二種，以椶眼，甜白爲常，蘇麻離青爲飾，以鮮紅爲寶(見事物紺珠)。所製壓手杯更爲精絕，於瓷質鏤花，現青色，表裏俱可映見時謂之隱青。

明瓷至於宣德，無論形式和釉色俱有長足之進步，可謂明窯極盛時期。設督造所丞，監督工匠。將原有窯廠二十，增爲五十八所。卽位之初，鄭和由南洋輸入蘇勃泥，後又數次輸入回青，此外樂平陂塘之石青子，端州之畫燒青，及盧陵新建之黑赭石，加以採掘精

鍊，染料取之不竭，故宣窯出品，花紋深入釉骨，鮮明絕倫。宣窯除以青花最著外，霽紅亦最出色。博物要覽謂：「宣德年造紅魚靶杯，以西紅寶石爲末，魚形自骨內燒出，凸起寶光。又如竹節靶罩蓋，滷壺，小壺，此等發古未有。他如妙用種種小巧之物尤佳，描畫不苟，又有白茶盞，光瑩如玉，內有絕細暗花，花底有暗款，隱隱橘皮紋起，雖定瓷何能比方，眞一代絕品」。其出品之精於此可見。

成化時蘇勃泥青料已盡，乃改用平等青，雖青花不如宣窯，惟五彩最精。所繪人物花草莫不鮮麗生動。高江村集，成窯雞缸歌注云：「成窯酒栝，有名高燒銀燭照紅粧，一美人持燭照海棠也。錦灰堆，折技花果堆四面也。鞦韆，士女戲鞦韆也。龍舟，鬬龍舟也。高士，一面畫周茂叔愛蓮，一面畫陶淵明對菊也。娃娃，五嬰兒相戲也。滿架葡萄，畫葡萄也。其他香草，魚藻，瓜茄，八吉祥，優鉢羅花，西番蓮、皆描畫精工，色瑩而堅。」五彩描繪，已達最成熟的地步。

正德窯因有某巨璫出鎮雲南得回青，故青花甚爲出色。其霽紅分鮮紅，寶石紅二種，

亦為世所重。嘉靖時濃重之回青因紅土缺少而流行一時，燒法土質雖不如前代，但花紋之繁縟實鮮有其匹。瓷品兩面夾彩，有外描龍鳳鸞鳥而內為雲龍，外出水龍而內獅子戲花者。他若龍紋萬壽無疆、靈芝八寶、八仙渡海、牡丹孔雀、獅子戲毬、海水蒼龍、三仙煉丹、四季草花、雲中散花、麻姑獻壽……繽紛燎爛，使人目迷。

隆萬窯為隆慶，萬歷年間之御窯，青花不如嘉靖窯，土質亦不佳，惟花紋形制日趨巧麗。釉汁瑩厚如堆脂，有粟起若雞皮者，有發棕眼若橘皮者，清雅可玩。隆慶窯中盌盃上常有男女祕戲圖，繪工極為精緻，後以傷雅不傳。隆萬窯亦時生窯變，花色奇美，惟窯工無識，迷信鬼神，往往擊毀，良為可惜。

明窯除上述諸御廠外，其民窯最著者則首推建窯與宜興窯。建窯在建陽，由來甚久，以白建、紫建、烏泥建為最著。尤其白建，釉色凝重，細滑宛似象牙。製品以觀音、達摩、羅漢、文殊、關公等仙佛像最為卓越，衣紋面像，宛如西洋彫塑。宜興窯在太湖西岸，隔湖與蘇州相望，山明水秀，風景宜人，以朱泥所業各式壺盌馳名遠近，精研茶道之人，

以不莫能有宜興茶具爲光榮。朱泥之外，又有紫泥、白泥、靑泥、黑泥種種。陶工又以祕方調合成梨皮、珠砂、荳色、香灰、橙黃、海棠、竹葉、及其他文雅彩色。日本及歐美人士多喜用之。

瓷器在明代實已達光耀燦爛之地步，惜在明末，流寇李自成將景德鎭官窯幾破壞無遺。滿清入主中國，亦以景德鎭爲御窯之中心，順治時小有恢復，迨至康熙，乾隆兩朝，不但重整舊觀，且更加揮宏，爲有淸一代瓷器最卓越時期。

康熙窯因監督官爲臧應選，精心擘畫，成績昭著，故又有臧窯之稱。其窯廠數目，瓷品之產額，器物種類之繁多，手法之精巧完備，瓷質之優越，釉料之新奇，俱凌駕前朝歷代御窯。釉色最成功者爲靑、綠、藍、紫四種，尙有一種「粗三彩」，爲黃、綠、茄紫三色，繪素於燒之白瓷上，極爲高尙典雅，此外更有一種黃地寶石釉三彩，爲康熙窯中最高之成就。至其器物之形狀，無論仿古之尊彝，及自出意匠之脫胎福壽字壺等，無不精美絕倫。此外江西總督郎廷助所主持之郎窯，則以紅釉馳譽遐邇。初爲模仿明成化，宣德之寶

石紅，不意乃自有新的成功。而郎窯又常有窯變，在鮮紅之中每顯有蘋果綠色，極爲鮮豔。又於紅色中常有一種淡褐斑點，稱「江豆紅」，綠色者稱「綠苔」。此外更有「火焰青」，「火裏紅」「乳鼠皮」等千奇萬變彩色，亦爲難得珍品。康熙窯中有「梅花冰裂」花瓶，上呈散亂如梅花形之裂紋，高七八寸，一對雖萬元亦不易到手。還有一種「黑五彩」花瓶，爲黑地之鳥金釉，上用白釉相嵌，一面描有爛漫之櫻花，枝葉之上繪有各色小鳥，佳者一對其高約二尺五六寸者須十萬元以上，即此可見康熙瓷品之價值矣。

康熙而後，繼之者爲乾隆，享國悠久，天下昇平，對於瓷器亦能承康熙之遺緒而加以發揚光大。乾隆御窯之陶監爲唐英，故亦有「唐窯」之稱。唐雖爲御派大員，但於窯業極有研究，每與陶工共甘苦，實地觀察，故於製法之改良，釉藥之配製，及火候之研究，俱有甚大之心得。其瓷品除一般器物依然精巧不減康熙外，又能仿竹木之器，無不維妙維肖。故其釉料有仿木釉、仿漆釉、琺瑯釉、玳瑁釉、石釉，花釉等前所未有之名色。然而其最卓絕之釉色則爲「雲彩」，以五色釉料混合，宛如雨霽新虹，又似貝殼閃光，極爲巧

妙豔麗。外有一種墨水釉，亦能於烏光之中呈顯五色，亦頗爲高雅。至瓷面繪畫，無論山水人物俱極精細，此大抵係出自當時宮中名畫師之手，然後再使陶工燒製。後郎世寧等西畫藝術傳入，於是瓷器之上又多爲陰陽分明之洋畫，亦甚爲世所重。

嘉慶繼乾隆之昇平天下，瓷器之作，尚能保持先朝精美程度，其所製鼻烟壺，堆刻五彩，頗爲巧妙。其四角，六角乃至八角之壺上多畫以風俗畫，人物畫之羅漢，鍾馗等亦頗不少，此爲嘉慶窯出品一大特色。此時歐美人士已認識中國瓷器之精美，年中輸出甚多。道光瓷亦能力追先朝，但瓷胎略顯黑暗，瓷繪亦以人物爲多，蓋略顯素淡，不若康熙乾隆兩官之富麗矣。同治咸豐兩朝、滿清末運已呈。同治即位之初曾以百五十萬兩亘帑復興景德鎮官窯，（道光官窯曾爲長髮賊所破壞）其單彩之青瓷白瓷及仿宋瓷器亦甚爲優美。更有一種於石青釉上描繪寫生花鳥，細緻生動，歐美人士頗爲愛重。光緒朝於康熙窯之青磁多所仿造，郎窯紅瓷及綠碎器亦甚精妙。當時有名畫工程雪繪花鳥、山水於瓷器之上，甚爲瓷品生色。宣統時景德鎮御窯更希圖採用科學方法加以改良，惜因經費不足，民國肇造，

事乃擱淺。民國四年，袁世凱擬就帝位，特燒製綠釉五彩及黃地五彩之精巧花瓶多種，用以頒賞外賓，後以失敗不果。當時此項瓷瓶價才二三元，現在却要高出數十倍不止。

民國而後，兵匪相繼，國家於景德鎮陶瓷之復興頗有心長力短之勢。更加外洋瓷器大量輸入，其墨守成法者既不逮前人，而講求科學方法者又遠遜外人，於是此保有數千年光榮歷史的陶瓷，乃呈日益頹萎之勢，誠令人惋惜不置。

中國歷代名窯及其出品之特徵已大致如上述，惟自明而後，瓷器題款之風甚盛，此亦爲鑑別上之一助。洪武窯所製則爲「洪武年製」楷書，永樂則兼有篆書「永樂年製」或「大明永樂年製」者。成化窯之出品款識亦與永樂者相仿，以外尚有靈芝、蘭花等印，弘治、正德字體則較肥重。嘉靖、萬歷則近於蒼拙穩健，萬歷出品更有題「富貴長春」「玉堂佳器」，「永慶長春」，「吉祥如意」，「奇珍如玉」，「滄浪綠水」，「在川知樂」等字。有用各體書福祿壽等字者。有用八寶花，銅錢等印者。其題堂名者則有「玉海堂」，「永樂堂」，「友于堂」，「林玉堂」、「雅雨堂」，「思有美玉堂」等，以齋名題款者則

有「芝蘭齋」，「澹寧齋」，「幽齋」，「德誠齋」等，其不辨官窯私窯之題款者則有珍藏、雅玩、巧、發、東園。文石山房、紅荔山房、永峯楊琳、陳珍山製、王氏壽明、陳偉山人、陳天逸造、來觀……等，用八吉祥花及單以「大明年製」者亦頗多有。清康熙朝之款識則有「大淸康熙年製」隸書，「熙朝古傳」等。以文題款者則有「博古珍珍」「天官賜福」，「師府公用」，「君民寶貴洪福齊天」，「聖友雅集」，「富貴雅器」，「奇玉寶鼎之珍」，「席珍古玩」，「富貴長命」，「奇珍如玉」，「聖」，「勅」，「慶」，「富壽」等俱爲珍品，其有楷隸篆三體書之「萬壽無疆」字樣者亦爲難得。有工、茶、酒、發、天、眞、全、順、興、國、祿等一字款者，也概爲上品。康熙時鐵外瓷品題款有「王氏壽明」，「忠臣父」，「中庵」，「觀蓮舫」，「南州錦玉」，「尙素」，「勝桂丹」，以及多數之堂名[illegible]款、吉祥花，亦不下於萬歷。乾隆之款識有篆書體「大淸乾隆年製」字樣。北京宮廷內府所用御器則多題有「中和堂」，「靜鏡堂」，「養和堂」，「敬愼堂」，「彩秀堂」，「彩華堂」，「古月軒」等。皇族私窯款識則有「乾惕齋」，「拙存齋」，「紹聞堂」，「宵靜齋」，「德誠

堂」、「尊晉齋」等。其巨宦文人私窯款識則有「紅荔山房」，「友棠浴硯書屋」，「瑤華道人」，「明遠堂」，「百一齋」等。雍正瓷品款識除有「大淸雍正年製」其楷及篆體書外，其私窯款識則有旭華堂、朱石居、文石山房、東園、思補齋及珍藏、珍玩、雅玩、珍、玩、玉、吉、雅等。更有蒙文，滿文等款識，用以頒賜外藩。以後歷代款識種類亦極繁多。其題「寶晉齋」者爲李鴻章之私窯，出品極爲雅致。其題「彩華堂」與「彩潤堂」者則花樣富麗，頗宜於室內裝飾。就中據外國陶瓷研究家評爲堪稱天下第三者則爲題有「道光丁未之朗珊製」之瓷品，此項瓷品中國極爲少見，實際如何，不得而知。

總之，瓷器題款，雖有時爲鑑賞之一助，但亦每因誤事。蓋瓷品旣高，模製者層出不窮，題款亦可亂眞，故不能單以「大明成化年製」字樣便斷定其爲明物。瓷品之眞僞應從形制、釉色、題款、花紋、及記錄等多方著手，平日對於歷代瓷品又必多加觀摩，方不致爲古董商人所欺，化甚高代價而得一平凡的贋品也。

（註：本文曾於華文大阪每日第四卷第三期發表）

第五章　玉器

中國向來稱人格完備的人物爲君子，同時亦常好把人類以外的生物，就其特殊美好形態，而運用比擬人的方法，比之君子。如植物中的梅蘭竹菊便是。然而玉石，以一種冥頑的礦質也居然比德君子，倘其性質上沒有特別超越的地方，自然沒有躋於君子之列可能。

我們且看子貢和孔子的問答中所表現出來的玉之優異之點是如何的——

子貢問於孔子曰：「敢問君子貴玉而賤碈何也？爲玉之寡而碈之多也」？

子曰：「昔君子比德於玉焉。溫潤而澤，仁也。縝密而栗，知也。廉而不劌，義也。垂之如墜，禮也。叩之其聲清越以長，其終詘然，樂也。瑕不掩瑜，瑜不掩瑕，忠也。孚尹旁達，信也。氣若白虹，天也。精神見於山川，地也。珪璋特達，德也。

天下莫不貴者，道也。詩云：言念君子，其溫如玉，故君子貴之也。」

君子貴玉，其形而上的仁義禮樂固爲原因之一，但倘玉的本身缺乏溫潤而澤等等的優良性質，便也自好與「小人」爲伍，所以無論怎樣說：玉是一種極珍貴愛玩的物品却是事實。

一、玉的科學性質和產地

中國通俗所稱之玉(Jade)是包括軟玉(Nephrite)與硬玉(Jadeite)兩種。軟玉爲一種塊狀角閃石，通常顏色爲白及暗綠之間，故亦有綠石(Green Stone)之稱。其化學成分以砉酸，石灰，第一酸化鉄，礬土等爲主，顏色的濃淡，要以所含鉄質多寡爲轉移。視之晶瑩可愛，宛如凝脂，硬度由六度到六度半，比重爲二•九乃至三•一，爲半透明體或不透明體，雖酸類亦不受影響，用吹管分析則熔解困難而生出一種黃烟。硬玉係一種輝石。其出產較軟玉爲少。成分則以砉酸礬土，曹達，石灰，第二酸化鉄爲主。硬度由六度半乃至七

度，比重爲·三二乃至三·四，色亦在白綠之間。其呈黑色者則內含鉻化鉄，紅色或褐色者，則由過酸化鉄所致。常有白色之中，間雜他種斑紋者，乃其質不純，較渾然一色潔瑩無斑者則略遜一籌。

至軟硬玉的區別，雖不必用科學方法，而祇憑其外部即可鑒出。硬玉的硬度和比重都較軟玉爲高，富有經驗的人，用手一較其重量即可察知。硬玉的透明度，也較軟玉爲大，不過中國一般玉器率皆屬軟玉。翡翠爲硬玉，在科學中稱爲綠柱石，價値是非常高貴的。

中國產玉最馳名的地方莫過於新疆于闐，據「孔帖」所載：「于闐其南千三百里曰玉州，山多玉者也，其河源所出至於闐分爲三東，曰白玉河，曰綠玉河，又西南曰烏玉河，三河皆有而色異。每歲秋水涸，國王撈玉於河，然後國人撈玉」。于闐亦名和闐，爲古西域三十六國之一，自漢明帝時班超使西域，於鄯善斬何奴使者之後，乃乘勢下于闐（Khotan）。疏勒（Kashgar）等國，始行內附，因而玉的朝貢。也不斷增加。其後屢行叛離，玉的朝貢遂也時有中輟。據「玉記」所載：「玉爲陽氣之純，體屬金，性畏火，多產西方，惟

西北輒之和闐（古于闐國，今屬新疆）葉爾羌（古莎車國，今屬回疆）所出爲最，其玉體如凝脂，精光內蘊，質厚溫潤，脈理堅密，聲音洪亮，佩之益人性靈，能辟邪氣」。在新疆所出之玉，分爲兩種，其產於水底者名子兒玉，最佳。產於山上者名寶蓋兒玉略次。大抵圍小玉石多出莎車境內之塔里木河上流。和闐境內之白玉河黑玉河，即今日之玉隴哈什河及哈拉哈斯河。山玉之塊則較大，葱嶺，西藏崐崙山等處皆有出產。至其顏色大小西域聞見錄中有謂：「莎車有玉河，內產圓形小玉。大者如盤或如斗，小者如拳或如栗，其最大者重至五百餘斤。顏色亦種種不一，有白如雪者，有黃似蠟者，有黑似墨者，有紅如硃砂者，有綠如翡翠者，價皆昂貴。其最難而可貴者，則爲純粹之水玉，紋理堅密，色澤如羊脂，而又有硃砂斑附其上，又有碧如波斯菜而金片透濕者，亦難得。故價皆最高。」

玉石的採取，在新疆是頗富有神祕性的。現代的採礦法，大抵都用油探法（Oilsfeuths），因油質沉澱而生反應，乃決定其地點。然而在新疆却不然，專門有一種土人，像獵犬似的，他們憑著神祕的經驗能夠一望而知某處有玉與否，所言十九皆中。至其鑿取方法

據西域聞見錄所稱：『新疆峭壁峻崖之石，皆爲玉寶。其地回民，常乘犀牛，上至雪界之外，以火鎔石，或鎚鑿之使大塊玉石，紛紛然墜於山下，然後拾歸琢成玉器。』其產於河底者亦係專憑眼力和石子的重量撈取。鑿玉和撈玉都有專門業此的玉戶，按其重量而課以捐稅。其運輸和課稅的情形，如前塵夢影錄中所載：「明時，賀蘭山未入版圖，故玉器遠遜本朝（清）錢塘，汪師韓，韓門綴學中詳載其說。後與嘉禾陳子茂主簿，同在虞山幕。子茂爲乾嘉時詩人梅岑先生哲嗣。曾官嘉峪關巡檢，專管玉石稅。凡上料石子色極白者。內皆有璞，用氈重包裹橐駝負進者爲最上等。次則用柳條編爲筐篚。其色黑青不等，皆山料。賀蘭山有三河，一產白玉。一產黑玉。一產青玉。業此者名撈玉戶。每年例應輸玉稅。官爲經理稅銀。頗有盈餘。巡檢一年可得五六千金，子茂承乏三年，宦囊充實，雖抱關末秩，而竟作調劑美差。例僅半載即瓜代，亦宦途中之異境也。』這眞是一段寶貴的記述。我們可以曉得玉石自採得以後，用駱駝經過長途的跋涉，和種種捐稅留難的情形，一個巡檢一年便可得五六千金，也眞是肥缺，無怪目之爲「宦途異境」了。另外還有水陸運輸方

法也是非常艱難。要立好些水站互相輾轉傳遞。不過若爲貢品，則中途可以免去許多意外的麻煩。

二、中國人眼中的玉器

玉器究實說起來，不過是一種珍玩。然而在中國，他却有許多神祕的効用。

玉器的來源在中國有一種神話的傳說。謂係雷神行雨後所遺落，故古時玉斧亦名雷斧。玉質的生成，則謂係「陽精之純」「水之精」所以都看作非常聖潔的東西，用作祭祀之具。周官謂：「以玉作六器，以應天地四方。以蒼璧禮天、以黃琮禮地。以青珪禮東方，以赤璋禮南方。以白琥禮西方，以元璜禮北方」璧係圓形中間有孔，琮爲外八角，而中圜，珪則形似笏，璋爲珪之半，琥爲外形如虎之玉板，璜則璧之半，正如山海經所謂：「天地鬼神是食是饗，君子之服以禦不祥，」是也。在周朝時代便有玉府之設，內有玉人，專管帝室金玉，玩好，兵器，供給帝王佩玉及服玉。玉器佩在腰裏、從遠古就相傳能治腰痛

，後來更有人服用，謂：「玉是陽精之純者，食之可禦水寒」到明代更有「玉蠶酒」，其功効，相傳是和如今補藥的廣告相同，無病不治的。

階級的尊卑也可以由所佩之玉器來區分。周禮謂：「以玉器作六瑞以等邦國，王執鎮圭，公執桓圭，侯執信圭，伯執躬圭，子執穀璧，男執蒲璧。」鎮圭長一尺二寸，上雕山形，表示帝王領有天下，執之以免失墜。桓圭長九寸，上雕室屋之形，表示爲國棟樑之意。信圭和躬圭都雕人形，不過有細粗之分，躬圭則係曲形。穀璧上雕穀粒，蒲璧則雕有網目蓆文，都很富有含意。他若諸侯有不義，遣使征之則用琰圭。諸侯有德，王命賜之，則用琬圭。荀子謂：「問士以璧，召人以瑗，絕人以玦，反絕與環。」可見古人對於玉器利用方面之廣，而其象徵的意味是如何深遠了。

因爲玉器有神性，聖潔無比，又富有許多君子的品德，所以人們都喜歡佩戴他。玉記謂：「佩之益人性靈，能避邪氣」作用之妙，實無以復加。家居旅行倘能佩帶玉器便會呵護不祥，逢凶化吉，小孩子佩帶也會長命百歲。從「古玉圖譜」的「厭勝部」，內有壓勝

錢，撒帳錢，洗兒錢等物。便可知道，君子必要佩玉，因有為玉器可以增加他的德性，同時有玉器也好標明他是君子，所以玉藻謂：「古之君子必佩玉，右徵角，左宮羽」又謂：「君子無故玉不去身，君子于玉比德焉。」不過倘是「小人」佩玉，不曉得是否可以馬上變成君子，倒頗成疑問。再古之所謂君子，實包括權貴，佩玉的人，亦實有表明身份高貴之意。故有：「天子佩白玉而組綬。公侯佩山元玉而朱組綬。大夫佩冰蒼玉而純組綬，世子佩瑜玉而綦組綬，士佩瓀玟而縕組綬」之說，一般素人是不被提到的，禮記又有「執鎮爵者不揮」之語，可見使用玉器的人物，多半都是特權階級了。

服飾方面用玉者亦頗不少，如朝帶、冠、釵、玦、簪、搔頭等皆是，然而最有趣者莫如玉佩，掛在身上，走起路來，能夠丁噹作響。這一方面表示華貴，一方面則可以聽其嚮聲，而調節其步伐，以合於「禮」。至於文玩，如硯、筆管、硯山、筆牀、筆筒、水注、書鎮、如意等物亦無不可以玉製。薰燎的鼎、彝、爐、敦；飲氣的尊、杯、觥，爵；音樂的琴、簫、管笛、琵琶、鐘，磬；陳設用的凭几、屏風、燈籠、枕、薰籠、缸、盆、甕等，皆

有玉製，祗要相材琢磨亦無不精巧珍奇，盡滿人意。

玉器之用作殉葬者亦極多。中國人相信靈魂不滅，而古時厚葬之風又極盛。人死以後，便將他生前好玩之物一同殉葬，以慰陰魂。玉器既有呵護不祥的効用，死後佩有玉器，則一切魔怪都不敢相近，而更有使屍體不腐的功効。再古時常好用水銀殮葬，又恐怕水銀在體內流動，所以往往都用各形的玉器塞起來。實口內者謂之琀，上體還有眼壓，鼻塞，乳壓，壓胸，夾肘之類，下體則有陰塞，肛塞等，所以發掘古墓的時候，往往會得到大批玉器。

三、玉器的鑑別

鑑別玉器最主要的條件便是顏色。據玉記所載：「玉有九色，元如澄水曰瑿，藍如靜沫曰碧，青如鮮苔曰瑋，綠如翠羽曰瓐，黃如蒸栗曰玵，赤如丹砂曰瓊，紫如凝血曰瑞，黑如黑光曰瑎，白如割肪曰瑳。（玉以潔白為上，白如割肪者又分九等）赤白斑花曰瑌：此

新玉，古玉，自然之本色也。」除這以外，殉葬之玉，因受附近物質的影響，也能變成種種顏色，其受黃土沁者則色黃，名爲玳黃，受人血沁者則爲棗皮紅，受銅器沁者爲鸚哥綠。他若水銀，松香，石灰等莫不能使玉改色，便卽作爲後來鑑別古玉的根據。至其高下，潛確類書謂「玉有五色，白黃碧俱貴，白色如酥者最貴，餐色油然及有雪花者均次之。黃色如栗者，謂之甘黃，焦黃者次之，碧青色如藍靛者爲上，或有細黑，及色淡者次之，亦有赤玉如紅雞冠最貴，而世少見。玉深綠色者爲佳，淡者次之。甘青玉其色淡青而帶黃，菜玉非青非綠，玉如菜葉，最下。墨玉價亦不高。」前所引之西域聞見錄亦有：「其最難而可貴者，則爲純粹之水玉，紋理堅密，色澤如羊脂」之語，具見白玉之貴重，遠超他玉之上。其他各色之玉，也以其色純正無斑爲可貴，其有瑕疵者則玉面呈現各樣斑紋，玉質亦顯粗鄙。玉光不要鋒芒太露，但甚烏黯過甚者亦不佳，所謂如凝脂或放脂光者最爲上品。

玉器也和銅器一樣，有古今之別。舊玉未經入土者謂之傳世古，其入土重出者則謂之

舊玉。舊玉因受鄰近物質的侵沁，往往改變顏色，或呈現異樣花紋，再加以琢雕的古璞，特別有一種盎然之趣。年代悠久，其神祕的効用也最大，所以被人視作無價的珍寶。文震亨的長物志批評古玉謂：「三代秦漢人製玉，古雅不繁卽如子母螭，臥蠶紋，雙鈎碾法，宛轉流動，細如毫髮，涉世既久，土鏽血浸最多。惟翡翠色，水銀色，爲銅浸者特一二見耳。玉以紅如雞冠者爲最，黃如蒸栗，白如截脂者次之。黑如點漆，青如新柳，綠如鋪絨者又次之。今所尚翠色通明如水晶者，古人號爲碧，非玉也。玉器中圭璧最貴，鼎，彝，觚，尊，杯，注，環，玦次之。鈎，束，鎮紙，玉璏，充耳，剛卯，瑱珈，璲琫，印章之類又次之。琴，劍，觿，佩，扇墜又次之。」玉記補更有詳盡的論述，並對歷代玉器的優劣亦有評論謂：「三代時古玉以珪，璧，琮，璜，瑁，瓚爲上，其多祭器環佩次之，他件又次之。秦漢以來，以印章符節爲上，他件次之。其殉葬古玉，以含，碧玉，押爲上（玉押者玉版，長數寸，共有十餘斤，以美玉爲之，圍於腰間，所以保尸）上體者如眼壓，鼻塞，乳壓，壓胸，夾肘之類次之。下體者如陰塞，肛塞，又次之。秦漢琢工粗，多陰紋，

有細如髮而精巧絕倫者乃昆吾刀所刻，世罕有之，唐之琢粗而圓渾，人物多大頭，宋琢方而工緻，能起花五六層。元明因之，勿如也。乾隆時，琢細，仿宋而無其工之粗。刻渾成肖形其玉者，能不露斧鑿痕。凡琢工，古惟刀刻近代乃有旋車。」觀此，我們對於玉器的評鑑大約會稍有所得的。

四、玉器的琢磨

「玉不琢，不成器」實在是最眞實的一句話。一塊璞玉，和頑石並沒有甚麼兩樣。所以卞和的玉在樂正子的眼裏便是石塊，楚懷王信了他的話，以爲卞和欺罔，便將他的足砍掉，但後來終於證明裏面有玉，實在是寃枉了卞和。由此我們可知外行人是無法認識玉的。璞玉運來之後，第一步手續便是開玉，用鉄鋸鋸去外面的石皮，然後由大鉈工匠相材製器，鋸出種種的輪廓來。鋸玉之鋸爲圓形利刃，按裝於輪軸上，下有踏板，工匠用脚踏動踏板，則上面之輪軸卽行旋轉，工匠手執玉石，上洒砂漿，便可工作，手足相應，頗足

靈便，雖機械摩托亦不適用。大鉈工匠開出物形之後，再由小鉈工匠刻鏤花紋，其刻鏤方法係用一長釘，按於空心軸上，足踏踏板，則軸旋轉，上蘸砂漿，玉屑即徐徐湧落，可得隨意之花紋。其有玲瓏透孔之花紋者，則必經打眼手續，打眼所用者係極細的金鋼鑽，其眼較大者則須經打鑽手續，中空者則須掏膛，最後再經摩挲拂拭，使之光潤溫厚，不露刀鋸之跡，雖係初製，亦彷彿經多年的拂磨，稜角全消，觸手如脂，於是乃成爲可貴的玉器矣。

玉工往往因玉石的顏色不同，加以巧妙配合，作成各種模似之物非常酷肖，其特別精妙者乃眞成無價之寶。金玉瑣碎的著者，曾目睹「巧色玉」八種，爲文記其形狀云：「其一，牧豎騎牛，牛純青豎純白，草笠微黃。其一乃睡美人，通身潔白，髮黑，屛及弓蹊皆紅色。其一，瑞玉玉馬，馬頭左顧，身倚一人，黑帽，黑短衣，白袴黑色快蹊。其一，二蜨一瓜，瓜色青，蜨一青一白，白色蜨間於青蜨之中。其一，狀如刀切鹹鴨蛋之半，白色純白，黃色黃而有紋理。其一乃二荸薺，玉色黝黑，傍貼落花生一枚，着黃色，其皮肖極。

其一白玉琢玉蘭花一枝，花蒂焦黃如生，花瓣上欵一黑牽牛。黑色固然，而鬚有白節趐有白斑，紋理不亂，可謂奇而奇矣。其一乃切破西瓜一角，皮青瓤白，而子色皆黑鑲嵌，裝璜窮工極巧。余自知價重不可得然觀後若有所失……」我們讀後也不禁心嚮往之了。

但玉器雖是那樣美好，採玉却是一件極苦的事，古時沒人去採，官府便要徵丁前往，或者免其徭役，以資奬勵。韋應物的采玉行有云——

官府徵白丁，言采藍谿玉，絕嶺夜無家，深榛雨中宿。獨婦餉糧還，哀哀舍南哭。

可是這也是一種虐政了。

第六章　漆器

中國的漆液是很奇異的一種物質。它的生成完全是天然的，其性質和西洋人工配合的漆料更是全然不同，而其優點亦迥非西洋漆所可比擬。中國之漆，係由漆樹所分泌之漆液，只要將樹身穿以孔穴，用竹管外導，漆液即流入筒中，是爲生漆。倘再熬晒，則由白色轉成黑色，便爲熟漆。西洋之漆原非液體，乃以揮發油類使之溶解而成，塗於物上之後，溶解劑發散而留有一層之薄膜，倘這種漆器再遇揮發油及他種酸類，依然溶解剝落，故頗不耐用。中國之漆則不然，漆料塗於物品之後，其乾燥作用，非專恃揮發，乃係吸收空氣中之養氣，而起一種特殊化學作用，漸見凝固。故中國漆器，其乾燥方法，乃係將漆器置於陰室施以水氣，水珠蒸發之養氣，最易被漆質所吸收，雖潮濕而實易於乾固。既乾之後，不但光澤美觀，且極耐用，縱化學酸類之侵襲亦能與之對抗。又中國之漆，因性質的優

異，除有保護物品的功効外，更可以混拌種種顏色，漆髹器物，既呈燦爛的紋彩，又可施以雕刻，乃漸發展而成為一種高級工藝品，流傳世界，被國際的人們使用着，賞鑑着。

一、漆液的最初施用

中國雖至今日也還是個天產非常富厚的國家，倘再上溯四五千年縱然文化相當發達，想那榛莽遍地的情形，亦和現在的非洲相差無幾，奇怪的漆樹自然是飽蘊着樹脂，在候着人們的割取。有的因包藏不住，或偶然的創傷而自行流出。由結繩記事而初創文字的中國祖先，正苦於刻劃的繁難，發現了這天然的墨汁便大加利用，拿一根竹挺便蘸着漆液書寫起來，這實是漆液的最初施用方式。

中國文字在原始是頗富有繪圖意味的，用漆書寫文字其實就等於彩畫裝飾，施於器物便成漆器。唐書謂：「舜作祭器，而諫着十七人」則器之布漆係自舜時開始。至禹時韓非子

十過篇和說苑裏都說：「禹作祭器，墨漆其外，朱畫其內。」漆器的製作已經進一步略有裝飾的意味了。

二、漆器的歷史

漆器至於周代已有長足的進步，對於漆樹並課以二十有五的捐稅。周禮春官謂：「巾車則髹飾，甸役則漆几，大夫則墨車」以漆飾的色彩來分等級，可見當時漆色也趨於相當複雜了。秦時磚瓦之上嘗好施漆，二世竟欲將城用漆漆遍，漢時漆器最爲流行，更將漆液看作繪畫顏料，所以手帕，鞋子，薰籠，杯盤，鏡匣，案，棺木無不施以漆畫，而用漆所作之畫，尤爲出色。朝鮮樂浪郡原爲漢置民國五，十三，十四年，曾經發掘，發現大批漆物，日本漆之權威學者，六角紫水先生曾有發掘報告，極讚美漢時漆畫的造詣和漆工的精絕。後漢書載有：「申屠蟠家貧爲漆工，郭林宗見而奇之」之語，這是以漆工見稱的第一位人物。同時漆工更有分職，如素工、髹工、上工、銅耳釦黃塗工、畫工、雕工、清工等，

後來的剔紅和鎗金漆器，實肇端於漢代。大村西崖先生謂漢漆器「大抵黑漆器以赤漆畫花紋，赤漆器以黑漆畫花紋。其畫法巧密纖麗，筆鋒宛轉飛動，一若春蠶之吐絲，又黏漆畫，亦爲巧技之一種，可驚嘆者有用刀鐫刻，宛如畫寫，其美妙眞可以佩服矣。」可見當時的漆工的精美。

魏晉六朝，佛教思想特濃，除大量雕塑佛像外，利用漆器而造之夾紵像亦頗盛行。關於夾紵之解釋雖有種種不同，但要之係原有泥像，上裹以數量之麻或帛，然後以漆漆之，再去其內層之泥土，空餘外殼，以便於移動，故也謂之乾漆造像。唐代，金銀平脫漆器最爲發達，所謂平脫，係用金銀薄片截爲各種短片用膠漆黏於器上，然後再漆髹數重，細加研磨，使恰露出金銀條片，呈現種種花紋，纖細精巧，光耀燦麗。尙有於此纖細金紋上漆以更細之花紋者，則謂之毛雕，金銀平脫漆器率爲樂器及粧器，日本正倉院尙有藏者。惟平脫技法至唐之代宗，因杜奢侈，不許造作，後遂不傳，良爲可惜。唐代亦有剔紅，惟係印版刻之平錦，但也是開後日剔紅的先河。

「剔紅」日本稱爲「堆朱」，中國亦有稱爲雕紅或雕漆者，實爲漆工中最主要的部分。宋代卽以雕漆見長，作法是將器物之胎，漆以數十重之漆，然後雕以花紋圖樣，鮮麗悅人，極爲人所寶愛。張應文在清祕藏中謂：「宋人雕紅漆器，宮中所用者，多以金銀爲胎，妙在刀法圓熟，藏鋒不露，用朱極鮮，漆堅厚而無敲裂，所刻山水樓閣人物鳥獸，皆儼若圖畫，爲佳絕耳。」但所塗之漆亦有爲黃色者，是則爲剔黃矣。更有所塗之漆，其色隨層而異。雕刻之時欲現何色，則依層數奏刀，五色斑爛亦極爲美觀。螺鈿漆器亦爲宋時特出產品。所謂螺鈿者，係以石決明之殼鑲嵌於漆器中，成爲花鳥人物種種花樣，閃閃耀出紅綠諸光，再益以漆髹之色，更爲動人。此種漆器，唐時已甚流行，鏡背，妝盒等背有此種技法。白居易更有素屏謠內云：「爾不見當今侯家主第與王宮，織成步障銀屏風，綴珠陷鈿貼雲母，五金七寶相玲瓏，」當時的技巧於是可見。宋朝內府所造螺鈿漆器黏漆嚴緊，不易脫落其是特長。當時關於漆工還有一種技法名曰「犀皮」，亦稱「西皮」或「攢犀」。演繁露云：「今世用朱黃黑三色漆沓冒而雕刻，令貝文層見疊出，名爲犀皮，與虎刺同。」這種

漆器大抵多以黑爲面，紅爲中，黃爲底。製法係乘髹飾之時，其漆尙熟，卽以利刃雕之，則成種種燦爛的斑紋，略似犀皮，故而得名。

元朝雖建國未久，然以承宋代遺緒，更博採外國技術，故工藝亦頗發達，而中日關於漆工技術的開始交換也從此始。元朝西塘有張成楊茂兩人，最擅剔紅，其後代更將此技傳之日本。故日本國亦有云：「江戶有楊成者，世以善漆雕隷於官，據稱其家法得自元之張成楊茂云。」日本的雕漆技術說是自中國傳去的，自無不可。同時夾紵的技術在元朝亦很高妙，尼泊爾人阿尼哥和他的中國弟子劉秉元都善於此。不過當時不稱夾紵而稱「摶換」。綴耕錄謂：「摶換者，漫帛土偶上而髹之，已而去其土，髹帛儼然成像，云昔人嘗爲之，至元尤妙。摶丸又曰脫活，京師語如此，」由此更可見夾紵的作法，和他的各種不同的名稱。在順帝時更曾下詔用泥金書經一藏，當時漆用之廣亦可以想見。

漆器在明朝雖也相當的精美，但這時的日本漆工却也達到登峯造極的地步，有些漆髹的技術爲中國所無，故七修類稿有云：「古有戧金而無泥金，有貼金而無描金，灑金。有

剔紅而無漂霞彩漆，皆起自本朝（筆者按：此書著作爲郎瑛係明時人故所指當係明朝）因東夷或貢或傳而有也。描金灑金，浙之寧波，多倭國通使，因情熟言餂而得之。灑金尚不能如彼之圓，故假漆扇亦寧波人所造也。泥金，彩金，漂霞，宣德間遣人至彼傳其法。」據鄧之誠的骨董瑣記謂：「宣德間，有楊塤者，精明漆理，各色俱可合，奉命往日本學製漆畫器，其縹霞山水人物，神氣飛動，描寫不如，愈久愈鮮，號洋倭漆。」但據四庫全書「元明事類鈔」內所載，却又是一種說法，「張弼集，義士楊塤爲漆工，宣德間嘗遣人至倭國傳泥金畫漆之法以歸，塤習之，更出己意，以爲五色金鈿，並施物色名稱，倭人見之，亦齚指稱嘆，蓋其天資敏妙，一藝亦絕古今也」。七修類稿未指明何人，骨董瑣記謂係楊塤，而元明事類編也雖提及楊塤，但却分明說他不曾到日本去，而係從他人自日本歸者間接學習，使人難以決定其是非。不過我們可知者，在宣德年間確曾有人到日本去習漆工，而楊塤無論直接間接，却是能將日本漆工發揚光大的一個人物。這之外，便是關於古無泥金之說的疑問，元朝已有泥金書經之事，是有泥金甚明，不曉得何故明朝反要到日本去學習

，或係元朝外族人擅此，元亡，遂至其技不傳，亦未可知。

剔紅漆器宋朝爲第一，元張成楊茂雖亦擅此，但據張應文的批評，謂其「用朱不厚，間多敲裂。」至於明朝的剔紅漆器，他說：「我明永樂年果園廠所製，及宣廟所製，不獨用朱用胎精美之甚，其款文尤勝（底刻大明永樂年製者，用針刻而填以黑漆。大明宣德間製者，刀刻而塡以金屑，宋元所無）第刀法視宋人倘隔一舍，薄胎，沙金，蚼嵌，金銀片嵌等漆器，惟倭稱最，僞作者質重易辨也。」這不但謂明時剔紅之佳，且也極言日本漆工之美。至於日本漆器之優點據金玉鎖碎云：「嘗收東洋漆貨，與中國迥異，中國物件必俟漆乾，然後描金於其上，輕則濾慢，重則臃腫，且無光彩。東洋畫金濃濟疏密，居然似畫且漆色與金色絕不相混，灰塵亦不沾滯。」這樣，無怪中國要派人去學習了。

明末還有一種周製漆器，鑲嵌繁縟美麗，亦爲一時玩好。骨董鎖記云：「考周製惟揚州有之，明末周姓所創，故名。以金、銀、寶石、珍珠、珊瑚、碧玉、翡翠、水晶、瑪瑙、玳瑁、車渠、春金、綠松、螺甸、象牙、密臘、沉香、雕成山水、人物、樹木、樓台、

花卉、翎毛、嵌檀梨漆器之上，大而屏風、桌几、窗隔、書架。小則筆床、漆器、硯匣、書箱、五光陸離，語難形容，洵未有之奇玩也。」不過這却有些喧賓奪主之勢，漆的部分，因給雕琢飾物所掩，反而不彰了。

剔紅漆器除御製果園廠出品外，民間於隆慶間有黃大成者所製亦可媲美，刀法圓滑清朗，爲時所貴。大成又頗通文字，就其經驗所得著髹飾錄乾坤二卷，敍述各種漆器作法，除南唐朱遵度所著之漆經（此書現已失傳）外，當以此爲唯一關於漆工之著作。同時尚有剔黃、剔綠、剔彩等漆器。新安方信川所製堆紅漆器，姜千里之螺鈿漆器，亦俱馳名一時，更兼能融滙日本技術，故出品極爲精緻可觀。

漆器在清朝初紀，如乾嘉等朝亦甚縟麗。京師雕漆，福建廣東之金漆，彩漆，俱有優良出品。歙州程以湃亦精於銀胎嵌蚼，五色絢爛，雕鏤井然，其膝理之堅韌，雖微小器物亦能載人而不頹。濰縣雅釜齋田小山之嵌金銀絲漆器亦甚馳名。乾嘉時之漆器，其花紋壯麗繁縟爲有清一代之冠，以後國勢衰落，漆工亦無何新發展，就大體看來，是不如明朝

的。

民國而後，無有長久之承平，漆工更受西洋假漆影響，益發顯得不振。其剔紅漆器，花紋亦其粗陋，而顏色配合更死寂無光，代價之高亦不敢使人問津。其普通桌椅亦背用一層薄薄洋漆，中國「大漆」亦屏而不用，因爲這種大漆並不「摩登」，所以要找這樣的漆器，祇能在故舊世家去尋，淺浮的現代中國人是不認識他自己漆器的特色的。

三、漆器的製法和分類

漆器的製法，據漆飾錄所載分十八道手續。卽利用第一，楷法第二，質色第三，紋匏第四，罩明第五，描飾第六，塡嵌第七，陽識第八，堆起第九，雕鏤第十，戧劃第十，編斕第十二，複飾第十三，紋間第十四，裹衣第十五，單素第十六，質法第十七，尙古第十八。其實概要的說起來，可分爲製胎，施漆，鏤畫三種手續。漆器之胎，正如瓷器之胚，可以定出物品的大致輪廓來。其材料有用，竹，木，錫，金，銀，等質者。民間之漆器率

用竹，木，而宮庭御物則多爲金銀作胎。金銀瑣碎有云：「宋有雕漆盤盒等物，刀入三層，書畫極工，竟有以黃金爲胎者，蓋大內物也。民間有銀胎灰胎，亦無不精妙。近因買肆跌損一器，內露黃金，一時喧鬨，爭購剝金，蓋利其金，殊不知金胎少而灰胎多，一年之內毀剝略盡，今之所見絕非宋雕漆也，物之成敗，想亦有時！」這眞是漆器的浩劫，明時尙且如此難見宋器，如今自更不待言。漆胎務必平滑，輕薄，毫無漏隙，有時則用油灰絲蔴等物塡使平密，然後再施以漆髹。漆層大抵俱分表裏，裏層之漆，施三五重後，先用粉起草，遂用泥金五彩描畫，山水人物花鳥與繪畫無異，最後再施以一層清潤透明之罩雕於其上，花色內蘊，金光閃閃，觸摩不及，而又如浮現於外，雖數百年亦煥彩如新，倘爲雕漆，則所漆重數至數十，然後再施雕漆，其刀痕以不露鋒芒，漆花歷久不剝落者爲佳。倘有乘漆未冷之際，印模其上，亦能顯凸凹之雕漆，有似剔紅，唐時即已有此技法。大抵南方多畫漆，廣東，福建，一帶最爲出名。北方多雕漆，北京實爲其生產基地，曹仲明曾著格古要論內有古漆器論一篇，對於漆器的鑑別和分類有所論述，頗足供我們參考。他說：

『古犀皮：古剔犀器皿，以滑紫犀爲貴。底如仰瓦，光澤而堅薄，其色如膠棗色，俗謂之棗兒犀。亦有剔深峻者次之。福州舊作者，色黃滑地圓花兒者謂之福犀。堅且薄，亦難得，有雲者是也。元朝嘉興府西塘揚滙新作者雖重數多，剔得深峻者，其膏子少有堅者，但黃地子者最易浮脫。剔紅漆器：剔紅漆器無新舊，但看硃厚色鮮紅潤堅重者爲好。剔劍環香草者尤佳。若黃地子剔山水人物及花木飛走者，雖用工細巧，容易脫起，硃薄而紅者價低。宋朝內府中物，多是金銀作素者，元朝西塘，有張成楊茂，剔紅最得名，但硃薄而不堅者多，日本國，琉球國獨愛此物。今雲南大理人專工作此，然僞者多，南京貴戚多有此。有一等通硃紅，有一等帶黑色，好者絕高，僞者亦多，宜仔細辨之。堆紅：假剔紅用灰團起，外用硃漆之。名曰堆紅，但作劍環及香草者多，不甚值錢，又曰罩紅，今雲南大理府多玩之。戧金：戧金漆皿漆堅，戧得好者爲上。元朝西塘有彭君寶者，甚得名。戧山水人物亭觀花木鳥獸，種種精妙。寧國府今有描金器皿，兩京匠人，亦多作之。攢犀器皿漆堅者多是宋朝舊作。戧金人物景緻用鑽，鑽空閑處，故謂攢犀。螺鈿：螺鈿器皿出江西。

吉安府，廬陵縣。宋朝內府中物及舊作者。俱是堅漆，或有嵌銅線者甚佳。元朝時，富家不限年月製造，漆堅而人物可愛。今廬陵新作者。多有作灰料猪血和桐油，不堅而易壞。甚者又用糯泥，其賤不可當，然好者須在家自作之方爲堅固。今吉安各縣舊家藏有螺鈿床椅屏風，人物細妙，照人可愛。諸大家新作果盒，簡牌，胡椅，亦不減其舊者，蓋自作故也。洪武初，抄沒蘇人沈萬三家，條凳椅桌，螺鈿剔紅最妙，六科各衙門猶有存者。一從這我們可以對漆器的分類，鑑別，發展都能得到一個概括的了解。

漆液原爲淡黃色，亦可謂之無色，其所以呈現種種顏色者，乃係另以顏料混合之結果。合以金粉則爲金漆，銀粉則爲銀漆，其加籐黃而成者，則爲黃漆。合硃砂則爲朱漆。紅花則爲紅漆，合藍錠雄黃則成綠漆，朱漆與黑漆調合則成栗色之漆，其白漆則係加鉛粉而成。有此種種顏色。無論雕鏤描畫。俱可以成絢爛之花紋。爲世所珍。

四、漆樹及其分佈

漆便是漆樹分泌出來的一種汁液。漆樹也有稱爲「漆樹」者，其學名爲Rhus Vemicifera D.C.屬於漆科落葉植物。樹有雌雄之別，雌者於六月間開黃而帶白之小花，至九月下旬成熟結實，實色褐黃，搾之得蠟，樹之表皮粗糙，呈灰白色，葉如鳥羽狀，其高度隨地質而異，六七年高僅達丈。二十餘年者則有三丈之高。中國產漆區域幾遍大江南北，河南省之浙川，商城，安徽省之六安，潛山；陝西省之安康，紫陽，平利，陸河。漢張，石川，白川；湖北省之隕西，竹山，房縣。竹谿，毛坡，建始，宜恩，利川，咸豐、長陽；貴州省之印江，安北，婺山；四川省之黔江，秀山，彭水等地俱爲產漆之所，其採割漆汁計時間則由七月上旬至十一月上旬。割時分殺割及生搔二種，殺割便係一年採盡，生搔則爲分期取割，使年年能採有相當量數之漆汁。中國古時漆樹卽很被重視，史記有云「陳夏千畝漆，其人皆與千戶侯等」並設有漆官，莊子便曾作過「漆園吏。」本草記其性質云：「漆樹春分前移栽易成，其身如柿，其葉如椿，以金州者爲佳，故世稱金漆，今廣浙中出一種漆樹，似小榎而大，六月取汁，漆物黃澤如金，卽唐書所謂黃漆者也。」中國之漆，耐腐性極大

殉葬漆器雖由漢迄今幾達二千年，其形體完整如初。花紋銘字亦可清辨，以一木質之物而能如此，不能不說是一種奇蹟了。

（附註：本文曾刊於華文大阪每日第五卷第一期）

第七章 地毯

地毯是中國工藝美術的一種 和絲繡同樣的博得了世界的聲譽。在今日東西洋高貴家庭中莫不舖有一張中國織造的地毯。顏色鮮麗，花樣美觀，和四圍的陳設相襯起來，越發把室屋顯得雍容華貴，脚步踏在上面，覺得軟綿綿的，更能得到一種莊靜舒適之趣。在精神和肉體上，實在能與人以雙重的享受。對於它的織造起源，織造技術，和美術的價值，在我們一般人於坐享美譽之餘，也實在是應該知道的事情。

關於地毯的歷史記載，在中國的古籍中，是很難索求的。不是失之過簡，便是指物不確。所以我們第一應該辨明毯和氈的不同之點，以免在考證和論述上夾纏不清。原來毯和氈這兩個字，不但字形和字音上有著相似之點，就是其構造也有許多彷彿之處，所以歷來有把它們看成一物的。毯和氈雖然在製造上都用獸毛，但毯是把獸毛先紡成毛綫，然後再

按照一定的花樣織造。氈則反是，就用散落的獸毛蹂在一起便可，質地比較堅硬，花樣也很簡單，費時亦不若地毯之多，所以品質粗劣，定價低廉，其工藝價值，遠不若地毯之被人注意。

關於地毯織造技術的發明，中國有兩種不同的主張，一種是謂中國自己所發明，一種是謂由外國輸入。前者的主張如前南開大學教授方顯庭先生便謂：「中國自古以磁器及其他技藝著名，對於地毯，似也宜然，且中國地毯，與其他各國所織者絕異，尤足徵其為本土之產也。」其實這種推測之辭是不可靠的。周禮曾載有「王大旅上帝，則張氈案。」氈案便是覆着毛氈的床，這是毛氈的最初出現。後來漢書上亦曾載有：「狗馬被繢罽」之語，繢罽也是毛氈之屬，可見這時候祇有毛氈而無地毯。倘說毛氈的蹂製係中國自己發明尚有些可信，地毯亦為中國創始織造則無可憑據。這以後則屢見有關於地毯的記載，不過却都明言係由外國輸入。如魏略謂：「大秦國以野繭絲織成氍毹，其文有赤白綠紅絳金縹碧黃十種色。」又謂：「以羊毛木皮野絲作之，其屬有五色九色。」南州異物志曾謂：「氍毹以

羊毛雜羣獸之毛，織鳥獸草木人物雲氣，作鸚鵡遠望軒軒若飛。」一說得最明顯的則爲唐會狐德芬所作之周書：「波斯國出𣰆㲣。」這裏之所謂周係屬北周，建國於西曆五百八十幾年的時候。我們知道波斯也是以織造地毯馳名世界的。地毯的織造發明極早，然則所謂𣰆㲣定係指地毯無疑。自漢魏以及於唐宋，中國所織造者完全是氈屬・日本正倉院曾藏有許多唐氈，係「以白地之獸毛，染深淺之藍色，及紅色，蹂而成之，其花紋頗華麗，想受印度之影響也。」（見大村西崔著中國美術史）至於地毯則爲由外國製成品而輸入，「宋世中國猶未能爲之」大村西崔先生的這種推測實在是不錯的。

原來在波斯國裏地毯的織造是非常普遍的，婦女都以織造地毯爲副業。自己家裏養着羊羣，每到春天便將羊毛剪下，在清溪裏面洗濯乾淨，然後拿到鄉村染匠那裏去染色。染匠用着舊式的神祕方法把羊毛染色以後，婦女們便開始紡線。紡成一團一團的毛線，就在自己家裏的織機上織起地毯來，留着家用或者有人來收買。織地毯的方法是以波斯爲中心而向中央亞細亞一帶傳播開來，所以阿富汗，土耳其，印度，遠至阿拉伯都成爲地毯的織

造地。他的應用也並不限於覆蓋地面，牆壁、桌椅、牀榻、也莫不鋪有地毯。此外下自馬鞍象背，上至廟宇幡帳，地毯的應用幾乎到處都是。朝香信徒，沙漠旅人，每人也都有一塊地毯以作跪拜休憩之用。地毯的織造方法，在波斯於何時發明雖不能確定，但一般的權威研究家，都承認係在紀元前五百年間，最初織造的人係中亞細亞土耳其斯坦高原的忒科曼族(Turkoman)這種民族直至現在還依游牧為生，鮮與現代文明接觸。從前有時却很崛强，四出侵擄，因而也許把織造的技術傳到波斯去。我們知道魏略之所謂大秦，乃係中國當時指羅馬帝國所領有的中央亞細亞一帶地方而言，波斯自然也包括在內。大秦自漢時便與中國通商，班超並曾派部將甘英到波斯灣，大秦也曾由印度洋經安南而通中國。在陸路方面則由阿富汗，西藏，新疆，等地而達中國西北邊境，在紀元六五一年後，波斯更與唐朝結好，當時所指大食(Tazy)便是。至六六一年卑魯斯王(Perug)復以國降唐。唐乃設波斯都護府，沿海一帶如廣州，泉州，揚州，杭州等地都有波斯人開的「胡店」。南宋偏安。元朝起自朔漠，不分國籍，廣攬人材，當時波斯人之至中國者數以萬計，地毯的輸入乃由成品

而漸轉爲技術方面。在中統三年於和林地方設局織造，花樣彩色俱有可觀。自是以後，中國乃眞有自織的地毯出現。乃至清光緒二十九年（西曆一九〇三年）中國地毯在聖路易國際博覽會更獲得首獎，於是中國地毯乃大被歐美人士稱揚，出口之數遂顯飛躍之勢。其在國際間的聲譽幾乎凌駕波斯地毯之上，國內地毯業亦因之日趨繁榮了。

中國西北邊疆一帶，民族宗教信仰濃厚，羊毛出產又多，西藏，新疆，甯夏，蒙古，綏遠，陝西一帶都有地毯的出產，直至清朝末葉地毯織造技術始由西藏傳至北京。一般王公貴冑都愛其質地堅美，樂於敷設，地毯織造作坊乃開始在內地成立。天津因係通商口岸，地毯的輸出非常便利，所以地毯織造也繼北京而繁盛起來。

織造地氈的原料雖有羊毛，駝毛，繭絲等等之不同，但採用最多者依然爲羊毛。春天時候，是羊毛發育最佳的季節。把羊毛剪下之後要加一番清洗的手續，因爲毛質上面掛有泥污和油質，倘不滌淨，即不便於着色。鄉村的土法乃係，將羊毛裝於竹筐之內，就河水侵濕，然後再用木板在石塊上輕輕壓去其水，以竹竿敲打，反復行之，便可清潔。也有在

家中用木桶盛水，以杆攪動羊毛，屢換清水，也可以得清洗的功効。如今津京的大地毯工廠率皆採用新法，利用化學藥品洗成潔白之羊毛，既省工力，効果亦佳。洗淨之後，在陽光之下曝晒，待其乾鬆，便加以梳理，以便紡成毛綫。梳理的方法，除用釘櫛而外，多利用弓彈，頗與彈棉花的情形相仿。彈毛的工作另爲一種技術，所以專有此種工人。在波斯則稱爲 GiShta ，彈的方法和工具與中國完全一樣。

毛線的紡織，在中國多爲婦女的手工業，有由農村織成毛綫運至都市售賣者，也有地毯作坊自己預備羊毛僱工在本地紡織者。羊毛既經紡成毛線，作爲織地毯最後的一步手續，便是染色。毛線染色當依地毯圖案所屬之色而加以染造，以無論日曝和剔洗而能保持原來之鮮麗爲最佳。毛線色彩既全，在地毯的原料方面可謂大部無憾。現在再談關於織機的構造，地毯的織機實在最爲簡單不過，嚴格來說，並夠不上織機的名稱，無非是一座綳架而已。那是一個短形的木架，高約一丈，上下有兩根圓形的橫木，以備掛結經線，下面的橫木可以自由移動，以適合地毯的寬度。地毯是由下面向上織的，最初工人蹲坐便可以了

，殆至織成相當高度，工人卽感到不便，所以在織機之前，架一長板，可以任意升降，使工人坐於其上，旣便工作，又免疲勞。在織架之前又有一橫棍，把各色的毛線團成球拴掛在上面，也隨着地毯的高度而加以移動。所謂織機者只此而已。

至於地毯織造也和織機一樣的名不符實。所謂織造，其實便是拴結，許多結聯在一起便構成了地毯，這完全要仰仗人工，所以一塊地毯的織造，常需要很長的時間。結的拴法可以分成兩種，一種是「單結」，一種是「雙結」，單結在波斯亦稱「塞那結」(Sehna)，「雙結」亦稱「基羅特結」(ChiorhS)，前者因發源於波斯，故又稱「波斯結」(Perianknot)，後者土耳其常用，故又稱「土耳其結」(Turkishkont)這兩種結法，因地域的不同，都有的被應用著。織地毯的時候是先用棉製的綫繩掛在織機的上下兩橫木上，然後把圖案畫在上面，這種圖案有由地毯作坊自己打樣，也有由定貨主自己設計者，但無論如何一定要把原來的圖案放大與實際尺寸相符，有的用色筆照樣畫在經線上，有的則掛在後面，以便織時參閱。

經線和緯線縱橫緊緊之後，謂之打底，每打一行底，便用毛線依拴結之法結成線結，

一行結成便用剪刀剪開，留至相當之長度。如此往復行之，地毯便漸加寬。有時一塊地毯面積很大，非短時間可以竣工，乃用四五個工人同時織造。又爲容易分開前後經綫起見，每個人的近旁按有一小槓杆，用手一拉，經線即可分爲兩層，打底過緯都很方便。

地毯既行全部織畢，由織機取下之後，還須施行剪花工作。花樣初在織機取下因毛線長短不齊，往往輪廓不明，於是乃由熟練工人將花樣四周施以巧妙的截剪，圖案乃清晰畢見，美麗可觀了。最後把地毯鋪在地面，再略加以整理剪平，刷去毛楂，便算大功告成，其雖有經洗毯手續者，但中國一般作坊往往不擅於此，色澤雖略加鮮麗，而毯質却因之而受損，美國今日已經有優良的洗毯技術，所以這種手續往往在出口以後行之。

中國地毯之所以爲特異的工藝美術者，完全在於它的質地和花樣上，質地方面可以分成結數的多少，毛線的長度，和毛線的純淨等項作爲優劣的標準。在每方呎中其結數愈多愈密者爲上品，反之則爲劣品。蓋結數多，則由結而成之毯毛亦必絨毛密集，觸之非常柔暖，在圖案花樣的顯現上，也極爲清明美觀。反之，結數粗疏，毯毛也顯分散，花樣輪廓

亦不分明，自然也就不能期其延年耐用。一般的標準，以一呎方內能有九十左右結爲最佳，其三四十結者，不數年間即能磨露毯底，頹頹塊塊，有如癩羊皮者，自然說不到什麽美術價值了。地毯毛長以半吋爲最普通，太短不但不經用，且花樣也不能顯有凹出之樣式，過長則易偏側；亦不能增加美感。毛線的原料當以春季剪下之羊毛爲最佳。質地第一要純潔，不可雜以其他獸毛，否則剛柔不一，受色亦不一律，洗毯之時，或使用日久，便顯出差異來。

中國地毯的作坊，往往貪圖成本減低，而出以欺人行爲，這雖時以瞞弄一時，而對於地毯業的前途發展，實有着不良的影響。毛線紡法，在中國什九皆爲人工，京津祇有三數工廠係用機械。人工所紡毛線往往有粗細不均之弊，且時有結頭，對於地毯的織造和洗毯工作上有許多不便之處，這是不如機織的地方。不過中國織毛工人技術都相當熟練，據當業者語人，並不下於機織者，往往尙有許多機織所不及之優點，這也許是中國地毯特出的一個理由罷。其次是圖案的設計。關於圖案的設計，也正如各國的繪畫一樣，各有其獨特

的風格。波斯的地毯其花樣多爲幾何圖形，且左右對襯，有時極其繁縟，因之卻顯得有些混亂不清的樣子。中國的地毯花樣則不然，疏闊大方，極其清朗。花樣與地毯之間有若浮雕，儼有伸手可掬之勢。一塊地毯其花樣可以分成兩部，一部爲邊飾，一部爲心花，邊飾有兩線爲之欄界，中間有時爲萬字等幾何圖形，但大多數爲自然之花草圖案。花心則最足以表現中國圖案之特色。動物則有龍、鳳、獅、虎、鹿、鶴、燕、雀等，率皆翔舞生動。植物則有菱、蓮、桃、菊、牡丹、梅、蘭等花，更夾以種種之綠葉，益得襯托之妙。自然界則有雲形火勢，山崖水紋等，器物方面則有琴棋書畫，以及各種珍寶玩物等，亦頗雅致有趣。以中國爲本位的花樣大率如此。不過爲應出口商之要求，往往地毯作坊接受指定圖案，而按樣織造，故其花樣亦千變萬化，蹂中西圖案於一爐，越發顯得燦然絢麗。

現在地毯之織造除一小部分供給國內高貴家庭應用外，率皆作爲出口之用。全國地毯出口最盛地點厥爲天津，因其不但本地有數百之大小作坊織造，即遠自蒙疆，近至北京，其地毯亦率皆以天津爲集散地。其次上海濟南等地亦爲地毯出口之處，量數亦頗可觀。西

藏，新疆所織地毯則率皆運到騰越，思茅，以銷售於安南，印度等地。每年輸出最多之國度則爲美國，日本亦佔相當量數。不過地毯的織造，在中國依然墨守成法，由最初輸入之時，以迄今日，技術方面並無若何改進，且大半爲小作坊或家庭織造，加以原料羊毛的昂貴，和人工的耗費，一塊地毯往往要需數百元的代價，其一〇八方呎（即九呎寬十二呎長）之地毯，若花樣和質地考究者恐將達千元之數。技術之落後，代價的昂貴，都足以減少地毯之銷路。三十年後之今日，已不若聖路易博覽會之當時，各國對於地毯之織造亦有相當研究；美國有自己織造的地毯，日本亦早已學會了造毯的方法。在道光十一年間，日本泉州界的絲紬商藤本莊左衞門，就曾仿照中國地毯的大概織造樣式，而織成所謂界段通那種地毯。

現在已經不是玩弄古董，賞弄神奇的時代，尤其作爲工藝美術品的地毯，更應該講求科學的改進方法，以圖異日的發展，否則依然弄幾間破弊的小屋，花很低的代價，僱幾個童工日夜織造，一切的一切，毫無異於數百年前的往日，那麽其在世界市場上遭到敗陣，

而日行沒落，則是不然的事情。

（附註：本文曾刊於華文大阪每日第五卷第十一期）

第八章 絲繡

絲繡爲中國工藝美術之一，禹貢曾載：「兗州織文，揚州織貝」可見來源之久。臨川吳氏謂：「染其絲五色，織之成文者曰織貝；不染五色而織之成文者曰織文」又可見確指絲繡無疑。中國古時祭服常繡各種花紋於其上，用以表明尊卑。花紋分類計有日、月、星、山、龍、華虫、宗彝、藻火、粉米、黼、黻等十二種。非有其身分，決不能逾格。

除朝庭衣飾外，民俗以自由匠心，繡成種種花紋者以漢陳留襄邑最爲著名，寶滔妻蘇氏亦能織綿迴紋。說苑更載謂：「吳主越夫人，丞相達之妹，善畫，巧妙無雙，能於指間以綵絲織雲霞龍蛇之錦，大則盈尺，小則方寸，宮中謂之機絕。孫權常嘆魏蜀未夷軍旅之隙，思得善畫者圖山川地勢軍陣之象，達乃進其妹。權使寫九州江湖方岳之勢。夫人曰：丹青之色，甚易歇滅，不可久寶，妾能刺繡，作列國方帛之上　寫以五岳河海城邑行陣之形。既成，乃進於吳主，時人謂之針絕，雖棘刺，木猴，雲梯，飛鳶無過此也。」藝事之

精於此可見。唐時絲繡，同昌公主能於被上繡鴛鴦三千，中央間以花草。據陳田夫南岳總勝集謂：「唐貞元年，南海貢盧眉娘，年十四，眉如柳且長，故有是名。眉娘幼而慧悟，工巧無比，能於一丈絹上，繡法華經七卷，字如粟粒，而點畫分明。順宗嘆其工謂之神。度爲道士，賜號逍遙，勅住南岳魏閣。」可謂難能。

絲繡至宋乃達成熟的地步。明屠隆在考槃餘事中謂：「宋之閨秀畫山水人物樓台花鳥，針線細密，不露邊縫，其用絨一二絲，用針如髮，細者爲之，故眉目畢具，絨彩奪目，而丰神宛然，設色開染，較畫更佳」。然而宋朝最爲出色的則爲刻絲。這種刺繡方法在唐貞觀年間便很流行，典雅書畫多由刻絲織造，士大夫都視爲很高尚的清玩。到宋宣和年間乃大盛。所以刻絲，也有人稱爲克絲或緙絲。據莊綽雞肋篇謂：「定州織刻絲，不用大機，以熟色絲經於木棦上，隨所欲作花草禽獸狀，以小梭織緯時先留其處，方以雜色線，綴於經緯之上，合以成文，若不相連承，空視之，如彫鏤之象，故名刻絲。」至其技術之精，文震亨長物志曾謂：「宋繡針線細密，設色精妙，光彩射目，山水分遠近之趣，樓閣得

深邃之體，人物具瞻眺生動之情，花鳥極綽約嚵唼之態。」名家書畫一經繡出，有時與會較原作還要動人。當時名工有朱克柔，沈子蕃，吳煦，吳圻，趙昌，陳居中，徐良棟等人。尤其朱克柔，工藝最爲精絕。據墨緣彙觀，明文彥可題其作品山茶云：「朱克柔，雲間人，宋思陵時以女紅行世，人物樹石花鳥，精巧疑鬼工，品價高一時。流傳至今，尤爲罕覯。此尺幅古澹清雅，有勝國諸名家風韻，洗去脂粉。至其運絲如運筆，是其絕技，非今人所得夢見也，宜寶之。」宋時更有文繡院，專司刺繡工作，內有繡工三百餘人，繡藝乃更見普遍及精湛。

元朝雖起朔漠，對於絲繡也非常喜歡。又因信奉喇嘛教，除服飾而外，又盛行織造佛像，經卷，幢幡，寶蓋等宗教飾物，更雜以外族的意匠，所以顯得特別富麗。據元代畫塑記所載謂有波羅國人阿尼哥，隨國師八合斯巴供奉內庭，工畫塑佛像。世祖令其督領織工依像織造御容和諸天梵像。又在宏州設廠，聚天下名工，專事織造。更因武功廣被，幅圓擴大，各地珍奇異品貢獻不絕。於是緬甸錦，天方錦(又名回回錦)波斯罽等相繼流入，則

絲之中，更夾以金彩，益發顯得縟麗。此外有夏永者能以髮繡成滕王閣，黃鶴樓，尤稱神功。

明朝立國之初，因感於元刻絲過於繁縟，乃禁用金彩及刻絲。設織染局專門供應朝庭服飾。帝王貴官龍鳳繞身自不必說，王公大臣的官服也莫不取給於此，所繡花紋，洪武年間曾有制定：「公侯駙馬伯服繡麒麟，白澤；文官一品仙鶴，二品錦雞，三品孔雀　四品雲雁，五品白鷳，六品鷺鷥，七品鸂鶒，八品黃鸝，九品鵪鶉，雜職練鵲，風憲官獬廌。武官一品二品獅子，三品四品虎豹，五品熊羆，六品七品彪，八品犀牛，九品海馬。」後至宣德年間絲繡乃又趨於縟麗，宣宗在宮中設內造司，召集名工織造書畫，盛況不減於宋之宣和。

明朝除刻絲之外，最馳名者爲「顧繡」。顧氏名世，爲明嘉靖三十八年進士，字應夫，號龍泉，官尙寶司正，曾於上海築花園，掘池時得趙文敏手篆「露香池」三字石刻，遂將花園稱爲「露香園」。名世有三子，次子名斗英，字仲韓，號振海。振海有子二人，長昉之，

字彥初，次壽潛字旅仙，別號繡佛主人。壽潛爲董其昌弟子，書畫都很擅長，他的女人金陵韓希孟，工於花卉，刺繡尤爲精絕。當時稱爲「韓媛繡」。名世的曾孫女適廩生張來，年二十四而寡，守節撫孤，乃以刺繡維持生活，技術更爲卓越。於是「顧繡」之名乃大噪。顧氏家人，姬妾婢女逐漸染習，亦莫不精於刺繡。其間又有許多婦女就學於顧氏，於是「露香園繡」及「顧繡」之名幾無人不曉。

絲繡純係一種盛世產品，國家昇平，幣帑充裕，乃不厭精縟，唐之貞觀開元，宋之宣和，明之嘉靖莫不如斯。清朝至乾隆時，享國之久，歷代罕有其匹，同時國勢也非常昌隆，故絲繡也極發達。當時廣陵有余氏女子字韞珠，工仿「宋繡」繡仙佛人物，曲盡其妙，曾爲王漁洋繡神女 洛神，浣紗諸圖，一時文士多爲詩文歌詠。清朝許多帝王也多信奉喇嘛敎，故佛像織繡，甚爲盛行。從前北京故宮博物院，奉天故宮，熱河行宮都有存藏，奇麗驚人。其他一般民間刺繡也很盛行，如湘繡、蘇繡、粵繡、京繡、蜀繡亦皆名噪一時，就中尤以湘繡及蘇繡(即顧繡)爲最精。

絲繡作品之稍有價值者，從前多半保存於帝王公卿之手，民間流傳甚少。宋遭靖康之難，刻絲乃得淪於民間。淸遭聯軍之役，圓明園之珍品因而散失中外。民國以後，遜淸貴胄生活日趨困難，乃拍賣故物，刻絲刺繡，雜然於書畫鼎彝之中，於是中外爭相購買，價格奇昂，不論片斷整帙，莫不索價百數千金。一般古董商人更百般僞造，如今想得到一幅眞的宋刻絲，恐怕比拱璧還難。

至於絲繡的收藏，從前北京故宮博物院曾有許多精品，如宋刻絲「米芾七言詩」，「蓉塘戲鵝」，「和鳴鸞鳳」，崔白天「仙壽芝圖」，「天仙拱壽」圖，「蟠桃獻壽」圖等。明刻絲有「戲嬰圖」，「崔白花卉」，「竹杖化龍」等。至於淸刻絲則有「農村韶慶」圖，「銅柱銘勳」圖，「周處擊蛟」圖，「白蘋紅蓼」，「春溪浴鴨」圖等。奉天博物院所保存之宋元明淸各代絲繡精品亦有一百三十餘種，並曾用豪華之原色版印成圖錄，名爲「纂組英華」，極富研究價值，其中如宋之「八仙圖」，淸之巨幅「無量壽佛」等，顏色鮮明，織工繁縟，實爲一代精品。此外倫敦，巴黎等處博物館，福開森等外人收藏家亦頗

有所收藏。

關於絲繡的著錄在中國很是難見，大抵作爲隨筆見聞，偶然記載，所以要作系統的論述頗感相當困難。清道光丁佩(適陳)女史曾著有「繡譜」，詳論刺繡之法，極爲珍貴。關於繡字，彼謂：「眞草隸篆——眞字宜瘦躍，點拂皆具鋒芒，如作藏鋒，便少疏朗之致。草書點畫最簡，波拂處更易見長，惟轉折肥瘦均須留神，否則便失書意。隸書勿平直，但宜具古秀之致。篆則光元宛轉，本屬繡工之所長，第須起訖分明，神完氣足而已。」花卉草木則「色之淺深，積漸而變，有內深而外淺者，牡丹是也。有外深而內淺者蓮花是也。」山水人物則「人物鬚髮最難，當將絨線剖成極細之絲，針亦另有一種，肌膚亦然，尤須融淨融洽，絕無針線之迹。耳鄭目眶，鼻端口角，均宜各留一線微痕，便覺高低了了。衣摺帶履，可以類推。」其他如取材，擇地等，意見亦頗多可取。至於專門記錄絲繡精品之作，則有朱啓鈐之「絲繡錄」，爲研究絲繡者不可多得之作。今僅就該書擇其精品每代各錄一條，庶可見其技巧之神——

宋刻絲「八仙介壽」圖　褐色地，立幅一尺二寸三分，廣三寸七分。宋五彩織，完整無缺。……圖爲南極仙翁控鶴翔空，翩然欲降，八仙蹌躋翹首作瞻拜狀。吳帶曹衣，當風出水，純是唐人飛仙筆意。織本兼以墨線，暈素相宜，取法渾脫，故能變俗入雅。刻絲作以寫像爲最難脫胎取貌，僅織匡廓面色，鬚眉大都以毛筆烘染鈎描，此本出自有宋名繪，純用織作，面目妍媸與衣冠劍珮掩映生姿，顧盼有致，而頰上添毫，介以墨絲數莖，傳神阿堵，尤爲可貴，洵屬神品。

元刻絲「釋迦牟尼佛」一軸　縱五尺七寸，廣二尺四寸二分，爲元代精織，本幅中圖釋迦牟尼佛像偏衫錦襴趺坐蓮台，上施纓絡華蓋，下供雕疏寶座，佛身以金粟，藏爲翠毫光四射，環疊三重，七寶莊嚴，妙含萬有。此畫作者純以精嚴之筆，出此變幻之法，非善持菩薩行識，或身遊舍衛祇樹之林，於金碧雲霞絢爛光中得見如來色身，不克有此神思。何物織工，色授神與，執此縑素，追摹畫工，詭奇筆致，絲絲入扣，故能以蔚藍半抹狀寫諸天色相，花影紛紛，如聞法雨。又以紺碧作凌層雲氣，於瑞靄氤氳之中湧見金蓮，五光十

色，窮盡化工，是織者亦非心參妙宇，天機敏活，不能傳此巧技。

明繡顧韓希孟「宋元名蹟方册」 梧州關伯珩，藏顧韓希孟「宋元名蹟方册」，摹繡唐宋院本，董玄伯題贊，顧壽潛作跋，皆書於繡册，希孟復於墨蹟上加繡，中有朱繡小印，曰希孟手製，曰韓氏女紅，曰武林婦氏，曰韓氏希孟。今錄顧跋(擇要)於左——

「余內子，希孟氏——甲戌春，搜訪「宋元名蹟」，摹臨八種，一一繡成，彙作方册，觀者靡不舌矯手舞也。見所未曾，不知覃運精巧，寢寐經營，蓋已窮數年之心力矣。宗伯董師見而心賞之，詰余技至此乎？余無以應。謹對以寒銛溽暑，風冥雨晦，弗敢從事，往往天晴日霽，鳥悅花芬，攝取眼前靈活之氣，刺入吳綾。師益詫嘆，以爲非人力也。」

乾隆刻絲乞巧圖 牙色紵地五彩織，縱一尺七寸，廣一尺五分。圖中布景作界畫樓閣，工筆仕女，飛棟連雲，修梧籠翠，曲欄瑣苑，位置井井，而碧空如水，恰是清秋之候。瓜果紛陳，婦孺蹀躞，庭中二麗人，衣裳楚楚，對月穿針，樓中有織婦對坐，作倚欄凝思

狀。尺幅之中，寥寥數人，悲歡離合，即景生情，似藉此一縷心絲，繪出人間兒女胸中無限曲折。

（附註：本文曾刊於華文大阪每日第三卷第七期）

第九章　文房四寶

甲　硯之部

文人之硯，猶美人之鏡，不能離也——陳眉公

一　硯的起源和形式的演變

文房四寶內，硯的生命最爲長久，所以雖至今日我們依然有機會看到漢唐的古硯。關於硯的最早製作，相傳也是始於黃帝。據硯譜謂：「黃帝得玉紐，治爲墨海，其上篆文曰帝鴻氏之硯。」硯是筆墨的附屬用具，黃帝時並無筆墨，斷不會沒有筆墨而先製造硯海之理。雖治篆文更是神乎其說。古時用漆書或天然的墨汁，硯的主要功用，無非當作盛具，粗陶燒製的盌碟壺甕之類便可代用。迨後有了石墨，需要研磨，乃應用石板。「樂浪古墓

」所發掘出來方形或圓形的石板，上有墨鏽，那大概就是最初的硯形。「松煙墨」發明以後，書法也隨著考究起來，對於硯材也稍稍加以注意。到晉朝出了橫絕一世的大書家羲之父子，硯式乃改良許多。那時的硯，池心甚凹，四邊有緣，用以貯墨，且又雕刻花紋。據米芾硯史謂：「晉硯見於顧愷之畫者，有於天生疊石上，刊人面者，十蹄圓銅硯中如鏊者。」硯的由實用加以藝術意匠，也實自晉代始。硯形最普通者則爲鳳字硯，其外部輪廓有如鳳字，和如今的土簸箕頗爲相似。頭狹而下闊厚，四面稜角齊正，硯面傾斜，後來的硯形便脫胎於此。唐代硯式與晉無何差異，僅是稜角由方正而變成弧形。到宋朝時候又將硯的上端放大，稜角弧度也稍爲擴展，依然不脫鳳字或風字的輪廓。宣和以後，硯的兩端便多爲同樣大小，稜角或爲弧形或爲角狀，亦有上端弧形，下爲角狀者。四邊平行，或爲矩形或正方形。硯心亦由凹而平，由平而凸，宋後之硯形並沒有多大的變化，祇是在花樣鐫刻上力求其精細美觀，大部依然不出上述的粗獷輪廓。

硯向來被視爲一種文玩，除了主要的形式而外，由硯工或文人獨出心裁，花樣別出的

，實不可屈數。據端溪硯譜謂：「硯之形制，曰平底風字，曰有脚風字，曰垂裙風字，曰古樣日字，曰鳳池，曰四直，曰雙錦四直，曰合歡四直，曰箕樣，曰斧樣，曰瓜樣，曰卵樣，曰壁樣，曰人面，曰蓮，曰荷葉，曰仙桃，曰瓢樣，曰鼎樣，曰玉臺，曰天研（東坡嘗得石不加斧鑿以爲研，後人尋岩石自然平整者效之）曰蟾樣，曰龜樣，曰曲水，曰鐘樣，曰圭樣，曰笏樣，曰梭樣，曰琴樣，曰鏊樣，曰雙魚樣，曰團樣，曰八稜角柄秉硯，曰八稜秉硯，曰竹節秉硯，曰硯磚，曰硯板，曰房相樣，曰琵琶樣，曰月樣，曰腰鼓，曰馬蹄，曰月池，曰阮樣，曰歙樣，曰呂樣，曰琴是風字，曰蓬萊樣。」

眞是洋洋大觀。端溪一處花樣便如此繁多，此外歙州所出之硯，不見於端溪者更有古錢樣，寶瓶樣，犀牛樣，鸜鵒樣，毬頭樣，科斗樣　辟雍樣，銀鋌樣，玉堂樣。至於其他硯譜或散見於各家筆記中者更比比皆是。總之硯無定形，其花樣是隨地因人而層出不窮。不過花樣終究是一種裝飾，米元章謂：「器以用爲功，玉不爲鼎，陶不爲柱，文錦之美，方暑則不先於表出之絺，楮葉雖工，而無補於宋人之用。夫如是則石理發墨爲上，色次之

，形製工拙又其次，文藻緣飾，雖天然失硯之用。」這種見解實在是很正當的。

二　硯的質材和產地

硯的質材是決定硯的優劣主要條件，所以歷來在質材的選擇上特別注意。製硯的質材在中國以石爲主，澄泥次之，磚瓦又次之，其他銅，鐵，金銀、水晶，瑪瑙，翡翠，骨角等亦偶有用作硯材者，但這非是貢品，便是君上賞賜寵臣之物，大抵視爲珍玩，而不肯時作研磨之用，不特別加以論述。

石硯之被普遍利用是唐朝以後的事情。在唐朝石質之用作硯材者計有端石，歙石，仙石，天壇石，玳瑁石，靈璧石，九日石，龜頭石，稠桑石，鍾馗石，灘哥石，紅栗岡石，紫石等類，就中最被人重視的便爲端歙二種石質。

端溪，地名，據張海鵬的硯譜謂：「端州治高要縣，自唐爲高要郡，皇朝政和初以太上潛藩、賜號肇慶府，府東三十三里有山曰斧柯……」那便是出「端石」的所在。高要縣

在如今的廣東省，端溪在斧柯山麓發源於朝天巖，長約里許，從東南向西北流，於硯山西南端飛鼠巖下之西江而流入大江。斧柯山亦名亂柯山，鑿石製硯之處則以龍巖最古，唐時便已開採，一坑鑿石之後，雖石未盡，因開鑿的困難乃再鑿新坑，故亂柯山上坑洞纍纍。唐於開龍巖之後，又開下巖，俟以巖石崩毀，坑口閉塞，乃另開上巖、中巖蚌坑等。後人稱唐所開之坑爲老坑或舊坑，如龍巖，下巖，中巖，上巖，汲綆，黃圃等是。新坑則自宋後，如後歷，小湘，唐竇，黃坑等是。但這也沒有一定的新舊之分，明清而後把宋坑也稱爲老坑，而其各坑地位又未能確定，故言人人殊，甲之所謂老坑者，乙却認爲新坑，這事直至如今還弄不楚清。此外歷代又每好更易坑名，如明代將老坑稱爲宣德巖，朝天巖。清康熙以後又改稱中洞，西洞，東洞益發使人難以清辨。端溪老坑之石「自嘉慶六年以後便無開者，故其石日少，但如手掌大溫潤無疵者即值一二十金。其石不甚精美者亦須一二金，若五六寸成方無大疵，則在百金以上矣。」（見端溪硯坑記）降至民國雖不重視書法，但一普通之端硯亦非百元以上莫辦，其貴重可以想見。至於坑數，唐時不過五十左右，宋

初已達七十，山頂尚有九十餘坑，以後歷代開鑿千百難計，其坑名也和硯形一樣，形形色色，難以記憶，實地的考證，當然更感極大的困難。

與端石齊名的硯材則為歙石，因出於歙州故名。其地在今安徽南部歙縣，黃山山脈之龍尾山，環聳於歙縣與婺源之間，故亦有稱為婺源石者。據宋人唐積謂：唐開元中獵人葉氏逐獸至長城里，見疊石如城狀，瑩潔可愛，因攜以歸，刊粗成硯，溫潤大過端溪，後數世葉氏子孫，持以與令，令愛之，訪得匠手，斲為硯。由是山下始傳」。可見其開鑿歷史也相當的悠久。其硯坑之數也非常繁多，著名者如眉子坑，羅紋舊坑，水紋坑，溪頭坑，金星坑……等，眉子坑便係唐開元中所採鑿者，以次則為宋代所開採。關於端坑與歙坑的優劣問題，歷來就有許多的見解，其中或有主觀成分，或因所見不廣，以一石之優劣而據下斷語者亦不乏其人，容於下節述之。

硯石除端歙而外，其他各地零星出產者亦頗不少。如廣東省英德產之英石，懸崖之金星石，其他各處之紅磨石，潭州石。福建省之建州石，將淡石，福州石，九日石。江蘇省

之靈巖石，褐黃石，太湖石，宛山石，花石。浙江省之玳瑁石，華巖石，七里灘石。雲南之紫石，點蒼石，松花石。貴州省之大定石，金星石。安徽省之靈璧石，宣州石，紫金石。江西省之分宜石，玉山石，星子石，茶磨石，石鐘山石。湖南省之黎溪石，螢溪石，圭峯石，谷山石，綠沉石，鳳凰石。湖北省之大沱石，鸚鵡石，歙石。四川省之尤溪石，放光石，蒲江石。陝西省之通遠軍漉石，丹石，白河石，興平石，天臺石。甘肅省之洮河綠石，賀蘭石，成州栗玉石。陝西省之方城石，虢石，稠桑石，葵州石，花蕊石、天壇石，絳州角石，唐州石，盤谷石。山東省之紅絲石、紫金石，士瑪瑙，青金石，金星石，龜玉石，黃石，青石。河北省之邢州石，梅山烏金石，薊州石。……以中國之大，山川之廣，硯石的出產地實在遍處皆有，端歙無非其特著者耳。

硯材除石質之外，最普遍的則爲泥硯，或謂澄泥硯。這種泥硯倘泥質細純，燒製精良，也可以媲美石質，否則最易費墨敗筆。朱彝尊在墨池篇裏說：「濰州之北海縣石末硯，皆縣山所出爛石，士人研澄其末，燒之爲硯，即唐柳公權所云靑州石末硯。濰乃靑之故北

海縣，而公權以爲第一，當是未見歙硯以上之品，爾今參較，豈得爲然？且出於陶灼，本非自然，烏足道哉？」彝尊先生便先看不起澄泥硯，而不贊同柳公權「以青州石末爲第一，言墨易冷，絳州黑硯次之」的評語，以爲天下的硯石不能樣泥質佔先。謝肇淛在五雜組裏也說：「柳公權論硯，以青州爲第一，絳州次之，殊不及端。今青州所出石卽紅絲硯也。唐彥猷亦謂紅絲石爲天下第一。蔡君謨問其故，曰墨物也，施於紫石，則暧昧不明，在紅黃則色自現，一也。研墨如漆，石有脂脈，能助墨光，二也。其言甚辨，然余習於用端，有解有未解耳。」這兩文有一種顯著的不同，前者爲「青州石末」，而後則爲「青州石」，石末則爲泥硯，石則爲石硯，青州和絳州都是出澄泥又出石質的地方。前者以爲青州石末爲泥硯，而絳州者次之，則係指石硯；後者則乾脆沒有「末」字，遂都目爲石質了。據筆者的推測，以柳公權那樣善書的人物，決不會祇知有澄泥硯而不知石硯的道理，端歙之石在唐時已經用作硯材，柳公權之所以不言及者，蓋專以泥硯作標準而下的評語也。原來絳州也是以出澄泥出名的地方，故柳加以比較，若謂兩者皆指石硯則未免附會，青絳之石硯

，其名氣實遠不逮端歙，故所謂青州石末硯第一，絳州次之者，實背指澄泥無疑。李之彥在硯譜中謂柳公權見識不廣，誤會之點也正在此處。

澄泥的作法，墨池篇裏也有記載：「作澄泥法，以墐泥令入於水中挼之，貯於甕器內，然後別一甕貯清水，以夾布囊盛其泥而擺之，俟其至細，去清水，令其乾，入黃丹團和搜麵，作一模，如造茶者，以物壓之，令至堅，以竹刀刻作硯之狀，大小隨意，微陰乾，然後則以利刀子刻削如法，曝過，間空垛於地，厚以稻糠幷黃牛糞攪之而燒一伏時，然後入墨蠟，貯米醋而蒸之，五七度，含津益墨，亦不亞於石者」。泥硯價廉易得，形制可措意變化，雖略次於石硯，一般人也都樂用，唐宋以來很爲普遍。

磚瓦硯雖亦爲土質，但因年代久遠，形制樸拙可愛，頗爲世所珍。製硯之瓦率皆爲漢魏時物，有爲「未央宮」者，有爲「銅雀臺」者，據西清硯譜著錄之漢瓦硯之未央宮瓦，背刻「未央宮北溫殿用」，及「未央宮東閣瓦」，並有「大漢十年」及「鄧吳蕭何監造」等字樣。銅雀臺瓦背則有「銅雀瓦建安十五年」古隸字樣。這種瓦硯並不是漢魏當時即製成硯，而係後世

拾得，見可爲硯材，故製爲瓦硯，所以倘列於漢硯之列便有些不附事實。這種古瓦硯的長處據西淸硯譜謂：「肌理潤，黃如蒸栗，滴水不乾，觸手生潤，雨後氣凝，如霧，蓋久承簷溜，滋液滲漉所致，如端溪水岩，石液內含，水氣外溢也。」至於這種古瓦的製法，文房四譜謂：「魏銅雀臺遺址，人多發其古瓦，琢之爲硯，湛湛而硯水數日不燥。世傳云昔人製此臺，其瓦俾陶人澄泥以絺綌濾過，碎胡桃油，方埏埴之，故與衆瓦異。大名，相州等處土人有假作古瓦之狀硯，以市於人者甚衆。」米芾謂其製法及優點云：「相州土人自製陶硯，在銅雀臺上以熟絹二重陶泥澄之，取極細者燔爲硯，有色綠如春波者，或以黑白埴爲水紋，其理細滑，著墨不費筆，但微滲。」明宣德年間江西寧王府更曾大規模倣造，上有文曰：「江西新造未央宮瓦硯，字亦古隸，雖煌然昭示爲倣製，然因造作之精，亦極被人珍視。

古磚亦有刊爲硯者，與瓦硯同爲人所愛重。大凡古磚瓦之被刊成硯者，其質未必較澄泥者爲佳，特其年代古遠，益發增人一重珍寶之感耳。

金屬之硯，如銅鐵等，在漢魏時頗有人使用，至於金，銀，玉，翡翠，瑪瑙，角骨等，無非因材制宜，便成珍玩，在實用上無何等價值。傳張華造博物志，武帝曾賜靑鐵硯，東魏孝靜帝用銅硯，景龍文館用銀硯，米芾等人有玉硯及水晶硯，其錫硯及磁硯有時因取材的方便，也能流行一時。

三 硯的鑑別方法

要想知道硯的優劣，必須先知道良硯所應具備的條件。關於墨的方面，第一要「發墨」，什麼是「發墨」，清祕藏謂：「發墨謂磨不滑，停墨良久，墨汁發光，如油如漆，明亮照人。」好的硯材磨出的墨汁呈現一種紫黑色的光澤，好像上面泛著一層油質，寫出的字體，也燦然美觀，這是良硯必備的條件。另外還有所謂「下墨」，此每易與發墨混爲一談，下墨是墨在硯上容易研磨之意，倘硯質非過細膩，都能下墨，與此相反的則爲拒墨。與下墨含意相似的則爲受墨，古硯辨謂：「黎石潤而光不受墨，堪爲砥礪耳」，便是說石質過於光滑

不能下墨，祇好用作磨刀。但下墨也要有適當的限度，硯材太粗固易下墨，所成墨汁却粗雜不堪使用，這也自非良硯，便是所謂鋒墨了。良硯也不粘墨，用過之後很容易洗滌下去。反之，則墨汁膠滯，或竟滲入硯材內裏，非磨擦不下，日久便也損硯。硯之與筆影響較小，祇要硯質不過粗鄙，就不會費毫。

端溪硯石之最佳者，當首推下巖或水巖，硯譜謂：「硯之價，下巖水底脚石十倍於南壁石。南壁石十倍於中巖，北壁石，半邊山，南巖倍於中巖。南壁石，半邊山北諸巖及龍巖倍上巖諸穴石。上巖諸穴小湘石，小湘石倍後歷蚌坑石。後歷之佳者，亦與上巖諸穴價等。」水墨的優點是：「他硯麄則鋒墨，細則拒墨，水巖卽不然，玉肌膩理，拊不留手，著水研墨，則油油然若與墨相戀不捨。墨愈堅者，其戀石也彌甚。與他硯並之，水之數同，墨同，手同，而爲研之數，水巖常少於他硯十之三四。每春夏間積雨時，墨竟日用之則稜角軟腐反張，唯水巖可免此病。驟以他硯易之，頃刻不勝其苦矣。硯槽之水，隆冬極寒，他硯常冰，而水巖獨否。具此數妙，雖使椎朴無文，猶將拂拭用之，況其體質之美，千

奇百變不可殫窮耶？」（見端溪硯石考）端硯的妙處可謂已盡於此。

硯石的色彩也爲鑑硯的主要條件之一。唐代以紫石爲最貴重，宋則漸重青紫，明清則轉爲青白。紀昀謂：「宋人極重紫石，紫石不可得，乃貴蕉葉白，又不可得，貴青花。近時石上以純青爲絕品，遇紫石不視，好尙固殊耶？抑昔美今惡耶？」昔美今惡和好尙不同實是對石色心理好惡的主要關鍵。大抵岩石開鑿，有時某種石質業經採盡，或因困難而中輟，另開他坑之後石色定然不同，或雖色同而石質不良，對於石色乃不得放棄原來的成見。其次便是人爲的力量；文人把他保有硯石，詠爲詩文，大加頌揚，或輾轉傳視，於是一般人也都慢從起來，成爲一種風尙。端石之色，青紫者謂爲天青，青白爲蕉葉白，四圍有火捺，中暈白者爲魚腦。至花色產地和優劣，據坑硯記所載謂：「上岩之石，衆美畢備，惟色澤遜潤，落墨易乾。下岩石多水紋，面背迸透，且砂釘夾雜，欲求完璧僅矣。中層則石之腴也，青花蕉白之爲美，其大彰明較著，第蕉白不必純而成片，要潤而有神，色青，花粗，點叢雜弗貴也。惟浮沉石面零星隱現，諦視之如髮絲，如鼠跡，如蠅翅，間錯成文

者良。設一片之中，青花蕉白二者交幷而兼有火捺紋　如金錢圓而生動，此千百片中僅見之珍……而或有黃龍（卽金線），或有銀線，或有翡翠，或有鴝鴒眼……至或一片內五色備具如雲霞燦爛曰古斑曰珠砂，能令觀者目眩，則大西洞間出之奇矣。他如鷓鴣斑，如冬瓜瓤，人以爲石之病，其實不然，若不凝墨堂姑聽之可耳，要之石出大西洞者必石質細膩襯手而潤與墨親……扣之則其聲沉著……」花紋中最爲人注重者則爲青花。端石擬謂：「蕉葉白間青花第一，紫玉間青花第二，淡紫間青花第三，黑端間青花第四，」以外稱美青花的文獻更多不勝舉。端石的優點和花色大致不出於此的。

現在再談「歙硯」。歙硯與端硯，每因作者的主張不同而異其優劣；唐積的歙州硯譜謂：「溫潤大過端溪，」歐陽修硯譜亦謂：「歙石出於龍尾溪，其石堅勁，大抵多發墨，故前世多用之，以舍杲花貴，其石理，微塵以手摩之索索有鋒鋩者尤佳。余少時又得金坑礦石，尤堅而發墨，然世亦罕有。端溪以北巖爲上，龍尾以深溪爲上，其優劣龍尾遠出端溪上，而端溪以後出見貴爾。」硯錄謂：「歙石其最可上者，每用墨訖，以水滌之，泮然盡去，

不復留漬於其間，是足過端溪矣。」反對這種意見的如洞天清錄謂：「世人論硯者皆曰多用歙石，蓋不知有端，殊不知歷代皆採端溪，至南唐李主時端溪舊坑已竭 故不得已而取其次，歙乃端之次。」此外以端石爲第一的人還有很多，這里不便一一徵引，現在筆者願意發紓一下個人的見解。第一執筆論硯的人，大抵都有一種偏見，爲文論端溪硯石的人，不是自己家近端溪，便係曾親歷端溪或專門收羅端硯，對他種硯材一律加以鄙視。反之，其論歙硯的作者也抱有偏好，遂以歙硯凌駕端硯而上。其次是見聞的不普遍，自己雖有幾塊硯石，或曾見過他人之物，據而作爲定論，這自然不免於偏頗，避暑錄便疑惑歐陽修的此點，謂：「歐文忠作硯譜，推歙石在端石以上世多不然之，蓋各因其所見耳。文忠時，二地舊石尚多，豈公所有，適歙之良而端之不良乎？」這種推測實在是很有道理。第三因時代之不同，而所採之硯質也因以相異，故雖同在端溪，唐宋之硯紫石爲寶物者，而清工便棄置不取，其故便在此，所以一時代的優劣祇能限於本時代、有時過幾百年後便不適用。有此三重理由，故知古人論硯未始不對，然則因時間空間之不同，見解乃有不同耳。

歙硯既可以與端硯較一日之長短，現再言其紋彩。歙石最著名者有龍尾石，眉子石，羅紋石　水紋石等。其龍尾石尤爲貴重，洞天淸錄謂：「色淡青黑，湛如秋水，並無紋，溼之微似紫，乾則否。細潤如玉，發墨如泛油，並無聲，久用不退鋒，或有隱隱白紋成山水星斗雲月異象，水溼則見，乾則否，此亦是卵石，故難得，大者極不過四五寸，多作月研，就其材也。或有純黑如角者，東坡最貴重此品，今得之亦貴重不減端溪下岩。」眉子石「色青或紫，短者簇者如臥蠶，而犀紋之理長闊者如虎紋，而松紋縱理者曰鴈湖攢與對眉子最爲精絕。」（歙硯說）至其品類則有九：鴈湖眉子，對眉子，金星眉子，菉豆眉子，錦蹙眉子，短眉子，長眉子，簇眉子，闊眉子，羅紋石也有十二種：細羅紋，粗羅紋，暗細羅紋，松紋，角浪紋，金星紋，刷絲石，倒地心，石紋心，卵石紋，泥漿紋，算子紋等。水紋金紋也有青斑如舞鶴者，如長壽仙人者，如雙鴛鴦者，如枯槎仙人者，如朝霞雲氣者，如湖中寒鴈者，如雙魚蹲鴟者，如壺瓶者，如臥蠶者，如斗者等十種。在紋彩上也實可與端石媲美。

辨硯除紋理以外，聲音也是很要緊。不過古人的主張却又不同，同樣之石而發不同之聲，既發同樣之聲，而評斷的結果却又各異。硯史謂：「按石以木聲爲上，金聲瓦聲爲下，木聲拍拍然，金聲瑺瑺然，瓦聲玲玲然。老坑皆爲木聲，麻子坑佳者亦然，餘則否。蓋石潤則聲沉，石燥則聲浮，淸越以長，如泗濱之磬者弗良也。」硯考謂：「石剛而堅者必有聲也，柔而嫩者，多無聲也。」主張良硯無聲的人很多，不過並非眞的無聲，乃係以指彈之，其聲微弱而已。大抵石質溫潤則發聲低，石質粗燥乾鬆則聲高。但硯的形狀也與發音有關，其原重者自然音低，反之則輕響。其硯石有製縫者也發低音，此則亦須注意。以外鑑別硯石的軟硬和聲音還有依據爪痕的，這非有相當經驗的人是不辦的。

硯還有所謂「眼」，也可以作爲鑑硯的一種補助的。原來佳硯多係水成岩，此種之眼乃係水中的腔腸動物和海藻根所變成，故也有種種的花樣。關於眼亦有兩種不同的見解。硯錄謂：一端石有眼者最貴，謂之鴝鵒眼，蓋石文之精美者，如木之有節也，不知者反以爲石病，吁可痛哉！」硯譜謂：「凡有眼之石，在水岩中尤縝密溫潤，端人謂石嫩則眼多，

老則少，嫩石細潤發墨者所以重有眼也。」眼因地位之不同乃有高低之分，在墨池外者為高眼，在內者為低眼，眼的構成成分不同，有的滑而拒墨，有的則溫潤發墨，故有的人不喜歡硯的有眼。燕閒清賞謂：「古人以端硯為首，端溪有新舊坑之分，石色青黑，溫潤如玉，上生石眼，有青綠五六暈，而中微黃，黃中有黑點，形似鴝鵒之眼，故以鴝鵒名研。眼分三種：暈多晶瑩者謂之活眼。有眼朦朧，暈光昏滯者謂之淚眼。雖具眼形，內外焦黃無暈者謂之死眼。故有：淚不如活，死不如淚之評。」一目硯之有眼為病者大概是淚死二種罷。

總之，一般的比較起來，歙硯是不及端硯的。歙硯石質較硬，發墨亦不如端石之速，但是歙硯價廉易得，一般人使用已是非常滿意的硯材了。至其偶有優劣，得人好惡，自然是不可免的。

四　硯的將來

中國最古的硯是貯墨汁的，並不要在硯海上用墨來研磨，可以盛貯不流便可。後來有石墨和松煙墨才開始研磨，而對於硯材也加以選擇起來，朝庭對的硯石的開採也視爲大事，而文人學士也爭以擁有良硯爲榮。宋高宗逃避追兵也不肯把各方的貢硯捨棄，與皇帝同樣航海南渡，結果風高船覆，紛紛沉於水底，後來徒然便宜了一羣漁夫，打撈上來用他換酒吃，硯之被人重視於此可見。然而到了清末，他却遭遇到了一個最大的敵人，那就是墨盒。塡上湖綿，以後倒些墨汁，便可便用半月，可以省去無數的研磨時間。無論端歙硯石怎樣溫潤，怕也不能與之相比罷？人類生活日忙，對於書道原就無暇注意，因而對於用具的選擇自然便也馬虎從事，自鋼筆被普遍利用之後，ink 代替「墨」水，而 ink-stand 也將硯的地位取而代之。卽以今日中國一般學生而論，每個人不是用著墨盒便是墨水瓶，這情形倘給熱心中國書道的老先生看來，眞不免感傷落淚的。至於硯的發墨得墨拒墨等祇能向專門的書畫家去談。靑花，鴝鵒眼，星硯，月硯也唯有向骨董店老闆去商量，他們會給你一個相當的評價的，硯已經和古銅瓷器等同樣的列在骨董架上了。

乙　墨之部

一　古昔的墨

墨的發明，也和硯一樣，有人以爲是墨始造於黃帝時的邢夷。後漢李尤墨硯銘更謂：「書契既造，墨硯乃陳。」這兩說却難使人置信。因爲古時的書寫不一定要用墨，有的用「削」來刻劃，有的則用天然的礦物質來塗抹，達到能夠銘記的目的便算滿足。所以洞天清錄說：「上古無墨，竹挺點漆而書，中古以石磨汁，或云是延安石液。魏晉時始有墨丸，乃漆煙松煤爲之。晉人用凹心硯者，欲墨貯瀋耳。」和這見解反對的則有墨志，「然周書有涅墨之刑，晉襄有墨縗之制。古人的龜先以墨畫，則知古者不盡以漆書也，三國時皇象論墨已有多膠黝黑之說，則魏晉以前又不盡用石墨而用膠墨矣。自石墨無聞而好奇者往往取漆煙和松煤爲之。」這兩種說法，看著似乎不同，實是並無差異同。

我們知道，古時雖然有墨樣的東西，其質料實和後來的很不相同。礦質和漆都是不加人工卽用以書寫。而石墨這種礦質在現在來說，用作鉛筆的材料則可，研磨寫字實在是不好應用的。可是從古書的記載中又見出那時的石墨好像特別優良，如韻石齋筆談所謂：「石墨出南雄府始興縣，沉散小溪，巨細短長，一如墨式，以端石發之，可寫字，可畫眉。」除石墨外尙有一種石液，也可以蘸著書寫。可是這兩種東西又有謂燒了以後才可作墨者，如潛確類書乃謂：「延高各縣有石脂，水膩浮水面，採以注燈，宋時用以燒烟造墨，謂之延安石液，刻於墨上。」筆談又謂：「古延州石磨可磨汁而書，晉陸雲與兄箋云：三上臺藏曹公石墨數十萬斤，燒之可燃烟。觀此語則石墨未必可磨，亦如松節之燃脂作墨也。」陝北延州一帶從古就是出產煤和煤油的地帶，所謂石墨數十萬斤和石脂等類，多半就是煤和未經精煉的石油，這樣看來，最先的所謂石墨許眞是 Graphat，而後來的石墨則必是 Coal 無疑。

宋人晁以道謂：「石墨自晉魏以後無聞，松煙之製尙矣。」松煙之製的「尙矣」，是說

流行，而非自晉魏才有。漢時扶風，隃麋，終南山的松都是最著名的製墨原料，所以蔡質的漢官儀注有「尙書令僕丞郎月賜隃麋大墨一枚，小墨一枚」之語。而近時在新疆發掘所得之木札有墨書字迹，朝鮮樂浪發掘乾屍的衣服上亦有墨書的東漢年號，俱見漢時確已有用松烟所製之墨。據韋誕自己的奏文說：「蔡邕自矜能兼斯籀之法……用張芝筆，左伯紙及臣墨，」當然可信。

所以漢以前儘管有墨，也決非是松烟所製，其發展的過程是由最簡單的代用品，而至於漆，由漆而用天然的石墨與石液，以後又有燒製的石墨和石液，到漢魏才眞正有松煙之製而技術也相當的考究了。

二　歷代的墨

眞正的墨既然由漢魏發達起來，以後歷代在材料的精選，製法的研求，式樣的變化上都更有顯著的進展。韋誕，魏武帝，賈思勰，晉之張金，梁之張永，冀公，都是初期造墨

的人物。原來古人寫字用墨多爲己造，所以其名不顯，質料上的粗拙是可以想像的。著名的墨工自唐以後才漸顯露，兗州陳朗，易水祖敏，奚鼐，奚鼐都聞名天下。五季時最出色的墨工則爲李廷珪。南唐的帝王都是風流倜儻，雅好翰墨的人物，廷珪父本爲奚超，因精於造墨，南唐主乃賜姓李氏，世爲墨官，南唐亡後，乃逃至歙州，其地多松，因留居以墨名其家。李氏之墨相傳是「堅如玉，紋如犀，浸水中三年不壞」的。邵氏後錄說：「宋太祖下南唐，得李庭珪父子墨付主藏吏籍收。後有司更造相國寺門，詔用墨漆，取墨於主藏，車載以給。至宣和間黃金可得，李墨不可得也。」南唐除李氏外，尚有徐熙，徐崇嗣等人所製之墨亦頗佳妙。宋朝的徽宗，范質，汪通，郭玘，蘇子瞻，賀方回，潘谷，常遇，陳相等對造墨都有相當的研究。至如西洛王迪，嘉禾沈珪，歙州朱逢，西蜀蒲大韶，梁杲，徐伯勞亦俱有名於時。而潭州朝景純更專取桐油燒烟，稱桐花烟，每磨硯間，其光如鑑。徽宗曾用蘇合油搜烟爲墨，至金章宗時購之，一兩價金一斤，欲想倣造却又不能，便有墨妖之稱，潘谷也被譽爲墨仙，當時造墨的精妙於此可見。元時的潘雲谷，胡文忠，林松泉

，朱萬初，邱可行也全是些製墨的名手。虞允靖稱萬初的墨「沉著而無留蹟，輕淸而有餘潤，」至與趙松雪，錢舜擧同稱三絕，可見其被人重視。墨至明朝又出了許多名家，據韻齋石筆談所載：「方正，邵格之，羅小華，皆善能墨藪。小華名龍紋，新安人，嚴分宜當國，爲其子大符幕賓，攬中書舍人。嚴敗伏法，所製墨糜，玉屑金珠，以爲珍異。神宗游情翰藻，訪及羅氏墨中涓，重貲爭購，等於圭璧焉。厥後織造局內臣孫隆，製淸謹堂墨，款式精巧，劑料極一時之選，曾進上方，神宗愛重之。新安方於魯，程君房，以製墨互相較勝，所彙墨譜，倩名手爲圖，刻畫研精，細入毫髮，程作墨苑以矯之，兩家遺編，至今傳爲淸玩。」方程的較勝，其間原來有一樁公案。方以前曾在程處學製墨，時程有妾甚美，方很愛慕，遍巧她因性妒而被離棄，方乃輾轉謀娶，終得償願，因此程訴之於官，雙方遂成了嫌隙。不久程又因殺人罪被繫獄，疑是方所嗾使，乃在他出版的墨譜內附繪中山狼」以詆誣方的忘恩。據當時的批評，程無論在人品或墨品上都不及方。這裏該將特別注意的便是墨譜和墨苑兩書，其圖樣係出當時名手丁雲鵬，吳左干之筆，雕刻極爲精妙，爲研

究中國木刻藝術者不可多得的材料。明時的墨皆出於徽州，雖御墨亦不外是，故「徽墨」之名大噪，流傳至今遂與「湖筆」並稱於人口頭矣。清朝之墨，因數代帝王於經國之餘，素長書法，故御墨之製造，品質甚爲高妙。如康熙之「億斯萬年」「端凝鑑賞」，「烏玉玦」，「太平雨露」，雍正之「天府墨林」，「文園祕寶」，乾隆之「三希堂」，「樂壽堂藏墨」俱爲一時佳選。以製墨馳名的人物則有曹素功，吳天章，程雪齋，查去惡，曹豐潤，金冬心，汪合倩，朱一涵，陳曼生等人。曹素功亦爲徽州墨工，以紫玉光墨馳名海內，其後代曹飲泉，曹定遠等亦俱精於此道。繼曹以後製墨最精者有汪希古，胡開文。胡所製墨與曹質相將，俱爲貢品，其後世如胡子卿，胡秀文等亦能承繼其業，雖至今日「老胡開文」之字號亦遍於國內各處。

二　墨的劑料

墨有松煙油煙之不同，所以材料也有松材和油類的相異。松煙係松材燒後所取之煙，

油煙則係用桐油，蔴子，菜子，豆油爲原料，就中尤以桐油最爲普遍，故又稱爲桐煙。松煙之墨寫出之字能發出一種藍紫色光，能助長字體的美觀。桐油則係純黑，宜於作畫。中國產松之地甚多，其以製墨馳名之處則有廬山之松，唐時易州之上黨松，宜州黃山歙州黟山之松等。松也有種種的不同，晁以道說：「大概松根生茯苓穿山石而出者曰透脂松，歲所得不過二三株，品惟上上。根幹肥大，脂出若珠者曰脂松，品惟上中。可揭而起，視之而明者曰揭明松，品惟上下。明不足而紫者曰紫松，品惟中上。不廣而挺直者曰籤松，品惟中。明不足而黃者曰黃明松，品惟中下。無膏油而漫若糖糈者曰糖松，品惟下上。無膏油而類杏者曰杏松，品惟下中，其出歷青之脂曰脂片松，品惟下下，其降此外，不足品第。」除了煤烟，最重要的便算膠的配合，煤煙雖佳，膠法不當，亦非良墨，膠多則滯，膠少則散，同一種煤烟因膠法的優劣，墨品遂有很大的差異。製墨所用之膠有鹿膠，牛膠，馬膠，鼠膠，犀膠，魚膠等等之不同，就中尤以鹿膠最佳，其凝力適宜，磨汁而無穢筆難寫之弊，但鹿膠貴重難得，一般多用牛馬之膠代之。在膠以外還有加多種香料和藥劑的。如

魏誕即會用眞珠，麝香，賈思勰亦用梣木，鷄白，眞珠，麝香，此外用龍腦，金泥，琥珀者，不一而足。其目的則不外增加墨的品質和香氣，但亦有單爲顯其豪貴而加者，則流於炫燿矣。據宋李孝美的墨譜謂各種藥劑實有其實際的功用，如秦皮（即梣皮）能解膠，益色。藤黃，鷄子清，生漆，牛角胎則可堅煤成形。猪膽，鯉魚膽，至黑而澤。甘松，藿香，零陵香，白檀，丁香，龍腦，麝香，碎膠煤氣。他若地榆，五倍子，黃連，紫草，胡桃，黑豆則可助色。皂角能除濕氣。梔子仁可去膠色。有黃蘗則研無聲。巴豆則增肥。綠礬加黑色。朱砂亦能益色……

話雖如此，但反對者也大有人在。晁以道謂：「今兗州人以不用藥爲貴，其說曰：正如白面麪清，又如茶之不可雜以外料。」墨說亦有謂：「煤爲質，膠爲劑……其他爲金珠，琥珀，龍腦，麝臍之說，無非賣鼓耳食之夫，坐獲厚息耳。」明謝肇淛也說：「古人書之用墨，不過欲其黑而已。故凡烟煤，皆可爲也。後世欲其發光，欲其香，又欲其堅，故造作百端，淫巧還出，價侔金玉，所謂趨其末而忘其本也。」這種見解實在是很正確的。

三　墨的製法

墨的主要原料爲煤，而煤又有松煙與油煙之別，現在分別的來介紹一下。松煙之製，古時用之窰，高約丈餘，灶上不出烟突，而用大小不同的甕來互相覆蓋，松材所燒之烟即掛於甕內，然後再用鷄帚掃取，因第一器的烟粗雜，故棄而不用，其後諸器則取作墨料。還有一種臥窰，墨經謂係「疊石累礦，取崗領高下，形勢向背，而或長百尺，深五尺，脊高三尺，口大一尺，小項八尺，大項四十尺 胡口二尺，身五十尺，胡口亦曰咽口，口身之末曰頭，每以松三枝或五枝徐爨之，五枝以上煙暴煤粗，以下則烟緩煤細，枝數益少益良。」所取之煤以輕而觸手入紋理者最佳。

桐油爲製油煙的主要原料，將油注於燈內，燈心以細長爲佳，上覆以盞，用取燈煤，盞之距離不可太遠，遠則煙散，不可太近，近則烟粗，以一拳左右爲最相宜，取烟之時亦不可過早過慢，否則也會影響煤質的優秀的，此後還要把所有的煤都要用羅篩去雜質方能

應用。

有了煤與膠則可以和墨了。墨經謂：「凡和煤當在淨密小室內，不可通風，傾膠於煤中央，良久使其自流。然後衆力極和之，貴潤澤而光明，初長如麥𥹋許，捜之有聲，乃良膠　初取之和下等煤，再取和中等煤，最後和上等煤。古法用煤一斤膠一斤，今用膠一斤，水十二兩，故不良。蓋膠多利久，膠少利新，匠者以其速售，喜用膠少，覩易水奚氏，歙州李氏皆用大膠，所以養墨。」墨和好以後再經過擣的手續，則可以用模子範出型來，在陰室內慢慢使其陰乾。大凡墨形大者利於久儲，小者則利於新用。製墨的時期，一年中以春秋二季最爲適宜，夏則膠劑易腐，冬則不易乾固也。

四　墨的品質

硯上滴水用墨磨擦，墨中的煤質遂被破壞而成爲極細的微末，又因墨中有膠，與水分混合變爲粘糊的膠液而不使呈沉澱狀態，硯水乃成黑色，便謂之墨瀋，墨液，或墨汁，這

種狀態術語謂之「得墨。」墨液之上，宛如泛油呈青紫色乃謂之「發墨」，亦有謂得墨容易謂之發墨者，古書裏乃有數種不同的解釋。

墨的顏色，據晁以道說：「凡墨色紫光爲上，黑色次之，青光又次之，白色爲下。凡光與色不可廢一，久而不渝者爲貴。然忌膠光，古墨多有色無光者，以蒸濕敗之，非古墨之善者，其有善者，黯而不浮明，明而有艶，澤而有漬，是謂紫光。」他又主張試墨的良否不要用指甲用硯石，最好是用紙。再，從墨的聲音也可以辨出他優劣來，其烟細者聲響，否則音滯，研的時候，細墨之聲膩，粗墨之聲粗，粗謂之打硯，膩謂之入硯。成志相墨經謂；「墨文如犀皮，磨之有油暈者一兩可染三萬筆，墨染三年，字紙不能昏暗者爲上。」李廷珪的墨，據文房四譜謂便是「其堅如玉，其紋如犀」的。蘇東坡主張黑和光並重，他說：「世人論墨多貴其黑而不取其光，光而不黑固爲棄物，若黑而不光，索然無神采，亦復無用，要使其光清而不浮，湛湛如小兒目睛乃佳也。」

墨的優劣除了原料和製造技術的原因而外，在使用的時候也要得法，怎樣磨研，和硯

的是否合於墨的性質，水的是否清潔，都有很大的關係。倘不得法，雖良墨也無從發展他的長處，這也是辨墨者所應該知道的。

五　墨的紋式

雖然墨是注重實用，但在中國人的眼目中他却又好像一種雅玩，所以在形式和花紋上也力求其考究。到明朝的程君房和方於魯更以墨譜，墨苑，刊書行世，倩名畫家和刻手雕鏤花紋，細如毫髮，專在花紋上爭勝，居然也極被人珍視。墨的外形有牛舌，笏狀，圓柱矩形，見方等形。花紋則指難屈數，凡可畫可雕者無不可以入墨，如御墨之龍鳳狻猊，一般之花木房舍人物等皆無所不有。至如程君房的九子墨，九師墨在當時既已名貴非凡，現在當然更成稀世之珍。大概古時的墨不講求形式，都很樸拙堅巨，如麻三衡的墨志謂：「宋元嘉墨每丸作二十萬字，乃知昔墨不獨堅而耐磨亦挺實長大。」唐高宗時「永徽二年鎮府庫墨」（銘文）居然有二斤重，可見其長大的程度了。

墨上的文字也是形形色色，有的祗是注上製造年月人名、有的則題上清雅的文字，行之既久，儼然使同商標作用。其御墨題字如「宣德御墨」，「龍香御墨」「大明宣德年製」，清康熙則「太平雨露」，「端凝鑑賞」，其他名墨題字則有「一點如漆」，「龍香劑」，「通天香」，「狀元墨」，「紫金霜」，「葵花妙品」「東坡法墨」，「百子榴」，「金利光」，「未曾有」，「西子黛」，「嫌漆白」，「雪堂」，「元圭」，「三儀」，「黃山松烟」，「慧業之心」……等等何止千百。有許多人愛惜墨的紋式竟不忍磨用，小心收藏起來，一到清閒或有良明的時候便拿出來把玩，其愛人之深，可以想見。

六　墨的癖好

墨的紋式既然那樣考究，墨的原料又加上種種的香劑，於是有許多人便對墨特別癖好，其重者竟然如狂，這眞是「文字國」的特有現象，張長人的漫堂墨品謂：「品行甫好藏墨而不能書，時磨而小啜。石昌言藏墨而不許人磨。李公擇見人墨輒奪，蘇子瞻蓄墨在千挺

，遇天氣晴霽輒取出品玩，而潘谷見秦少游所藏廷珪墨卽下拜曰：眞李氏物，我生再見矣！墨故曰可以癖。」他居然堂堂的說出癖墨的根據來。在中國好毀墨的人實不祇呂行甫一人。而陸九山都是以好聞墨著名的人物，他說：「余所蓄二墨，形製古雅，當是佳品。獨余不善書，未經磨試，然余不善書故墨能久存，呂行甫好墨而不能書，則時磨墨汁小啜。余無啜墨之量，惟手摩香澤足一賞也。」啜聞和聞墨在中國人都視爲常事。又迷信啖墨可以增加人的聰明才識。唐書謂王勃幼時嘗夢人遺之墨丸盈袖，後來便文章大進，這和夢筆的兆頭是一樣的了。

丙　紙之部

紙在文房四寶中發明較晚，因爲最初的書寫對於紙的要求並不迫切。古時寫字用削，削係一種刀筆，凡欲書寫，便用它來刻劃，故殷墟出土之甲骨，其上文字率用刀刻。自後知用漆墨，才開始知道書寫，但這時書寫的工具乃是一種堅硬的竹籤，而眞正的紙也並未

出現。

一　紙未發明以前的代用品

在紙未發明以前，主要的代用品有三種。最初爲石片，次爲竹木，最末則用縑帛，而就中尤以竹木所佔地位極爲重要。這種竹木，因用途大小之不同，名稱也隨之而異。杜預春秋左傳序謂：「諸侯各有國史，大事書之於策，小事簡牘而已。」至於其大小，鄭康成在注論書序內謂策長二尺四寸。蔡邕在獨斷中謂：「策者簡也，其制長二尺，短者半之，其次一長一短，兩編下附。」這想係時代的不同，而策的大小略有出入。較策小者則有簡，亦稱爲畢。小簡則謂之牒。簡上祇能寫一行字，牘爲一種方版，較寬於簡，可以並寫數行。凡書寫一行可盡者便用簡，數行可盡者便用方，方再不能容納則書之於策。但實際來說，策乃係將許多簡編在一起而成，並無大小之別，而有多少之分，故策或作册，乃係象其編簡之形也。漢魏時校訂古書，常有所謂「脫簡」，「錯簡」等事，脫簡便係策中缺少一簡，

猶今書籍之掉頁，錯簡則係將先後次序顛倒，這則與現在的文字錯行，或頁數誤置相似。

至於簡的作法，劉向別錄中有云：「殺青者直，治竹爲簡書之耳。」後漢吳祐傳亦載有「欲殺青以寫經書」之句。原來新竹濕而易爲蟲蠹，作簡時先在火上炙乾，此卽謂之殺青。但這種簡策是非常笨重的，臣宰朝奏，多用囊盛，再多則須人擔，搬運不便，保藏困難，於是乃用縑帛，故紙字其旁從糸。初學記謂：「古者以縑帛長短，隨事截之，名曰幡紙。」可見古之縑帛亦有紙之稱謂。縑帛雖較簡策方便，惜乎代價太高，依然未能普遍。

二　紙的發明和改進

簡策和縑帛既然都有他的缺點，到後漢和帝元興年間乃有眞正的紙出現。據後漢書宦者傳載：「蔡倫字敬仲，位尙方令。自古書契多編以竹簡，其用縑帛者謂之紙。縑貴而簡重，幷不便於人。倫乃造意用樹膚，麻頭，及敝布，魚網以爲紙。奏上，帝善其能。自是莫不用焉，天下咸稱蔡侯紙。」明謝肇淛在五雜組中謂：「今人謂紙始造於蔡倫，非也。

西漢趙飛燕傳：『篋中有赫蹏書』應邵云：簿小紙也……則當時已有紙矣。但倫始煑穀皮，麻頭，及敝布魚網，擣以成紙，故紙始多耳。」想此種簿小之紙，也必係縑帛之類而非眞正的紙。自紙發明之後，因質地未佳，以及保守性關係，在此過渡時期乃簡策，縑帛與紙並行於世，直至東晉紙乃大爲流行，而書的稱謂乃由簡策而易爲卷矣。

紙盛行以後，簡策依然未失其效用，凡有莊嚴事體發生，莫不使用簡策，如郊祀，祭享，稱尊，加謚，寓哀之屬皆用簡。而立后，立儲，封王皆用策。其制也有金玉銀銅等，視事之大小尊卑而有等差，這已經失去最初的用作書寫的目的，而成爲一種形典了。

造紙之法自蔡倫以後，技術尚待改進，故無甚特出之名工出現。漢末左伯字子邑亦能造紙，蕭子良謂其紙「研妙輝光」這則稍稍有所進步。至晉時紙既盛行，而書家輩出，故紙工也始有記錄。天中記有「王右軍作書惟用張永製紙。謂光緊澤麗，便於行筆。」右軍係中國第一的大書家　對於紙的鑑別一定很精，張永之紙倘不有特佳之處，右軍決不會採用。張華造博物志，奏於武帝，帝賜側理紙萬番，（古時稱紙爲番，幅，枚）此種側理紙

傳係南越人所獻。這種紙乃以海苔爲原料，其理縱橫邪側，故名側理紙。據世說所載王羲之書蘭亭序所用之紙爲蠶繭紙，此種紙似繭而有光澤。六朝時候，齊高帝曾於江寧縣東十五里地方設紙官署，造銀光紙。迨至隋唐，紙之種類和花樣乃益繁美。硬黃係唐時流行最廣之紙，凡詔勅，寫經，寫書無不用之，紙上用黃蘗染之，可避虫蠹，其質如漿，光澤瑩滑，東坡詩中所謂「硬黃小字臨黃庭」便係指此。當時紙質及顏色也因施用目的而異，李肇翰林志云：「凡賜與，徵召，宣索臣下曰詔，用白麻紙。慰撫軍旅曰書，用黃麻紙。太清宮內道觀薦告詞文籐紙朱書，謂之青詞諸陵薦告上，儀表內，道觀文，並用白籐紙。凡赦書，德音，立后，建儲，大誅討，拜免三公，命相，命將，並用白籐紙，不用印。雙日起草，隻日宣。宰相，官誥色背綾金牋，節度使並用白背綾金花紙，命婦用金花羅紙。[illegible]及替補書用綠金花五花綾……」界限之嚴，於是可見。此外如桃花紙，雲藍紙，粉蠟紙，布紙，卵紙，六合紙。蜀中之謝公箋及薛濤箋亦俱極著名。薛濤原係長安良家女，其父薛鄖因官寓蜀，父歿母孀，後遂爲妓，濤聰穎有文思，作詩尤佳，盛唐詩人幾全與唱合。又

在百花潭自造深紅小彩牋，裁書供吟，獻酬賢傑，時人謂之「薛濤牋」。至於謝公，乃係謝同，亦以牋樣精美著稱於時。唐紙重要者有玉版、貢餘、經屑、表光、金花玉屑、魚子、桃花、雲藍、金銷、金鳳、粉蠟、六合、玉葉、墨光、白滑、冰翼、凝霜等。唐時除中國紙外，外國入貢紙亦頗不少，天中記云：「唐中國紙未備，故唐人詩中多用蠻箋書字。高麗歲貢蠻箋，書卷多用為襯。」所謂高麗紙係以綿繭造成，色白如綾，極為堅韌。南唐李後主所製澄心堂紙，細薄光潤，最宜書寫。有宋一代亦極重澄心堂紙，由歐陽修贈梅堯臣澄心堂紙詩句「不許百金市一枚」便可見出。至其紙質梅堯臣酬答詩中亦有「滑如春冰密如繭」之句。宋時仿製澄心堂紙亦極佳妙。毫間有紙，織成界道，謂之烏絲欄。徽州歙縣有嘉紙，紙質光滑瑩白。以外尚有黃白經箋，碧雲春樹箋，龍鳳箋，團花箋，鵠白紙，白玉版，池州之池紙，福州之藥硾紙，河北之桑皮紙，紹興之蠟紙亦俱有名。更有一種匹紙，長三丈至五丈，幅長如匹練，名鄱陽白。張永自造之紙亦極為世所重。元朝有彩色粉箋，蠟箋，黃箋，花箋，羅紋箋，皆出紹興。其觀音紙，清江紙則出江西，趙孟頫，鮮於樞，

祝枝山、張伯淸等書畫能家皆喜用之。其他如春膏，冰玉，魫色諸紙亦甚流行。明紙據長物志所載：「國朝連七，觀音，奏本榜紙，俱不佳。惟大內用密細灑金五色粉箋，堅厚如板，面研光如白玉，有印金花五色箋，有靑紙如段素，俱可寶。近吳中洒金紙，松江潭箋，俱不耐久。涇縣連四最佳，高麗別有一種以綿繭造成，色白如綾，堅韌如帛，用以書寫，發墨可愛，此中國所無，亦奇品也。」此與下面屠隆的論述互相參較，當可知明紙之大概：「明永樂中，江西西山置局造紙，最厚大而好者曰連七，觀音。有奏本紙出江西鉛山。有榜紙，出浙江常山。小箋江西臨川。大箋浙江上虞。今之大內用細密洒金五色粉箋，五色大簾紙，洒金紙。有白箋堅原如板，兩面研光，如玉潔白。有印金五色花，有磁靑紙如段素，堅韌可寶。近日吳中洒金箋紙爲佳。松江潭箋，不用粉造，以荊川連紙褙厚研光，用蠟打各色花鳥，堅滑可類宋紙。新安仿造宋藏經箋紙亦佳。有舊裱畫卷綿紙，作畫甚佳，有則宜收藏之。」淸紙康熙時有闊簾羅紋紙，名工王誠之最擅製此。乾隆時之狹羅紋紙，仿澄心堂紙，浙江之側理紙，雲間鞠松之粉箋，亦爲一時佳製，其他各種小箋亦能推

陳出新，精美可喜。

三　紙的鑑別

紙在文房四寶中比較壽命最短，所以我們祇能聽些雅麗的名色而無法見到實物，這確是件憾事。洞天清錄有云：「世言紙之佳者可支千年，今去二王纔八百餘年，片紙無存。不獨晉人，如唐世善書之蹟，甫三百餘年，亦稀如星鳳……」由是可見古紙的難見。不過對於紙有鑑別的能力，有時可以辨出書畫的眞僞來，這種能力的修養則在平日能有參較古籍的機會，藉經驗而與記錄印證。金玉瑣碎內有一段鑑別紙類的論述，很值得參考：「以布作者曰麻紙，以樹皮作者曰穀紙，由是而薛濤牋矣。由薛而側理，松花，魚子等製。至宋始有澄心堂蠟，黃藏經，白藏經。大約宋紙粗厚鬆，宋板書軟，字且避宋諱。宋人書畫多用澄心堂紙，其紋側，其邊隱有龍鳳者，卷册之副多用黃色藏經紙。書畫用絹者亦粗厚，無膠礬。絹久雖脫，而顏色墨色不變者無膠礬也。元紙紋細而薄絹亦脆絹，往往元人書畫

，易於脫損者，膠礬故耳，元板書字瘦硬而紙薄，且不避宋諱，惟大德刻本，字大而軟，亦不類宋明紙。惟宣德所製尙覺仿古，書畫家竟尙宣紙，以有一黏再黏，雖不及宋，然勝近所造者遠矣。」關於古側理紙及硬黃紙，享金簿有二則云：「側理紙，方廣丈餘，紋如磨齒」，「琉璃廠裱家購得硬黃紙二番，大似金粟山藏經紙，兩面漿滑，色澤可愛，今之松江潭箋，倣此爲之，但不及硬黃堅柔適中，卷細如指，重若鉛條。」清秘藏亦有論及古紙之處，今並引之：「眞古紙，色淡而勻淨無雜，漬科紋，皺裂在前，若一軸前破，後加甚衆，薰紙烟色上深下淺，或前深後淺。眞古紙其表故色，其裏必新，塵水浸紙，表裏俱透。眞古紙試以一角揭起，薄者受糊既多，堅而不裂，厚者糊重紙脆，反破碎莫舉。僞古紙薄者卽裂，厚者性堅韌而不斷，其不同皆可辨。」此實爲辨古書眞僞最好的參考。

四　紙的製造和分類

中國造紙，大抵皆用人工，法甚拙笨。先將造紙原料加以蒸煑，其次數須視原料而定

。既經煮亂，則在日光下曝晒，藉日光養化作用加以漂白，然後用臼搗成紙料。將此種紙料置於桶內，然後再用簾撈之，即所謂撈紙。撈紙之具爲一竹絲或銅絲編成之簾，大小由紙張之尺寸而定。中國之紙，有南北之分，北紙所用多爲橫簾，故顯橫紋。南紙用豎簾，因而紙紋也呈豎紋。紙料用簾撈取後，再用榨器榨去水分，最後再實行乾燥工作。乾燥方法，係有一中空之厚壁，中間燃火，便壁面生暖，將榨乾之紙，略加烘烤，再行揭開，貼於壁上。隨貼隨乾，然後再貼他紙，於是依市場需用大小，用刀截開，造紙工作便算完成。此種造紙方法簾及紙桶的限製，常無法製造較巨幅之紙，故古時幅之寬大無不特筆書出。此種原料紙既經造成，然後再視個人之興趣造成種種花色，文人閨秀亦多擅此。如屠隆「造金銀印花箋法」云：「用雲母粉，同蒼朮，生薑，燈草煮一日，用布包揉洗，愈揉愈細，以絕細爲佳。收時以綿紙數層，灰缸上傾粉汁，在上湮乾用五色粉箋，將各色花箋平放。次用白笈粉刷上，花板上不可重搨，欲其花起故耳，印成花如銷銀。若用薑黃煎汁，同白笈水調粉，刷板印之，花如銷金，二法亦多雅趣」。這種花箋製法全依個人的經驗與心

得，故無一定。

中國之紙，以南方所造爲最精。來源既久，而材料又極方便。據前實業部所調查，全國造紙之所共計五萬六千戶，男工三十七萬五千人，女工二萬三千五百人，年產額約達五千四百八十六餘元。其產地則以江西爲第一，約佔全國造紙額的三分之一。以宜春，萬載二縣爲主要產地。浙江省製紙工人約有二十萬人，年產額二千餘萬元，以富陽縣產量最多。次則爲福建，四川，安徽，湖南，廣東等省，雖河北地方也有產出，究遠不如南方。故通常稱中國之紙爲南紙，而售紙及文具之處則謂之南紙店。明清兩朝北京亦曾有造紙之處，其出品則謂之京紙。

至於造紙原料，主要者有樹皮，高梁葉，稻葉，葦，麻，楮，樺，等。竹質纖維甚長，製紙甚佳，中國至宋時始知採用。蘇東坡謂：「以竹製紙，古時所未有」。於見可見。竹紙出產昔以浙江剡縣爲最著，如姚黃，學士，邵公等品皆爲一時上選。今則以江西製造最盛。他若湖南之邵陽，瀏陽等地亦盛產竹紙，年達百萬元。以樹皮所造之紙最著則爲宣紙

，因其原產地爲安徽宣城，故名宣紙，紙質細韌，又能發墨，爲書畫家所不可少。宣紙原料主要者除稻藁外，最不可缺者則爲檀皮。種類則有六吉，滹化，雲母，羅文，玉版，蟬衣，羹硾，棉連，清水，等，紙質不宜太厚，否則未及運筆，而墨已被吸盡，如淳化宜是。宣紙加色則可成種種顏色及花樣，此則因用途而異。其他尚有純碎藁類所造草紙；及廢紙所造之反故紙等，則多作爲一般日用。

丁　筆之部

中國之筆，在世界中是最富特色的一種書寫工具。筆尖爲獸毛所製，寫字最能富於變化。故中國書法之能與繪畫並立於高級藝術的階梯者，便完全是筆的推助力量。

一　由「削」至於毛筆

中國毛筆之出現，也非突然而至。在秦漢以前便已有筆，物原謂：「虞舜造筆，以漆

書於方簡」。虞舜造筆，固有可能性，但那無非是簡單的竹籤而已。所以古今注謂：「古之筆，不論以竹以木，但能染墨成字，卽謂之筆。」用竹木醮漆書於方簡這是筆之一種。不過這種筆施之於甲骨便無法應用，於是乃另有一種「削」。考工記謂：「築氏爲削」，困學記聞謂：「古未有筆以書刀刻於方策，謂之削」。「削」是一種細尖的刀平，不但能刻甲骨，方策有時也用他來刻。春秋時魯國爲詩禮之邦，故所製之削也最佳。說文：「筆所以書也。楚謂之聿，吳謂之不律，燕謂之拂，秦謂之筆。」這時的筆，筆端已劈頭，成爲細絲，彷彿今日木匠用以劃線之具。迨至蒙恬，才有眞正的毛筆出現。事文類聚有一段記載云：「程泰之曰，張平訓嘗問僕曰：蒙恬造筆，然則古無筆乎？僕曰：古非無筆，但用兔毛自恬始耳。」不過古今注却謂：「秦蒙恬以枯木爲管，鹿毛爲柱，羊毛爲被，所謂蒼毫也，」史記又謂：「始皇令蒙恬與太平扶蘇築長城，恬取中山兔毫造筆，」這三種記載雖所用之毛略不相同，但用毛爲筆毫則一。由此可以斷定毛筆係自蒙恬始造，以前之筆，名同而實異，正與紙的情形一樣。秦漢而後，雖有毛筆，但製紙之術，未臻發達，竹簡依然甚爲流行

，因之毛筆也無用武之地。晉時紙漸流行，刀筆與竹籤遂亦失其地位，而製筆技術也相當的高妙了。

二　晉後歷代的筆

書斷載：「晉韋昶好作筆，王子敬得其筆，歎爲絕世。」子敬父子既爲絕代書家，其所稱賞，一定非常佳妙。且羲之筆經有云：「有人以綠竹管及鏤管見遺，用之多年，斯亦可愛玩。詎必金寶彫琢，然後爲貴也。昔人或以琉璃象牙爲筆管，麗飾則有之然筆須輕便，重則躓矣。」由此可見當時對於製筆材料之刻意考究，但筆貴實用，其管如何實是次要問題。筆有時作爲賞賜之用者，如張華造博物志，武帝便曾賜他麟角爲筆管。又梁書：「元帝爲湘東主時，筆有三品，忠孝全者用全管書之，德行精粹者用銀管書之，文章瞻麗者用斑竹管書之。」這則因所用筆管的不同而有獎掖的意思了。

晉時以製筆馳名者除韋昶外，尚有宣州陳姓其人，羲之亦曾常用其筆，而羲之父子自

己也能製筆。自後以製筆著稱者則首推宣州諸葛氏，當時文人學士幾無不使用，甚且以詩文歌詠其妙。宋時諸葛高氏亦以製筆稱海內第一，此外許頔，許穎等人亦擅製筆。元有馮應科，製筆甚佳，至於子昂，舜舉稱爲三絕。明之筆工最著者有杭州張之貴，湖州陸文寶，淸時則有㜸岐山，潘岳南，邵芝顏，湖州之賀青，李玉田，上海之李鼎和，周虎臣，胡開文，曹素功等亦俱以製筆稱譽一時。惟宣城之筆，自明而後，其法失傳，遂讓湖州獨步，其善逖鎭全鄕幾胥爲筆工，今日之稱毛筆爲「湖筆」者，自不爲無因。

三　筆的原料和製法

最初的筆是用金屬或竹製造。至蒙恬才用獸毛，而筆毫與筆管乃由整體劃分，而結成一完整之筆，雖至今日依然未變其法。筆之最重要部分當爲其毫，蒙恬所用之毫有謂爲兔毫，羊毫或鹿毫者，羊毫過軟，由鐵而驟用此，似極感不便，而古時中山兔毫又極馳名。故王羲之謂：「漢時諸郡獻兔毫書鴻都門，惟趙國毫中用。」至於羲之本人則喜用鼠鬚作書

。此外最通用者有紫毫，狼毫，鷄毫，兼毫等，其劣者更有用絲（即麻）爲毫，至於兎毫，現時已不多見。其採製之法，羲之謂：「諸郡兎毫惟趙國中用。趙國平原廣澤，無雜草木唯細草，是以兎肥毫長而銳，須仲秋收之，採毫竟，先用人髮梢數十莖雜青羊毛並兎毳，截令齊平，以麻紙裹柱根，次取上毫，薄薄布柱上，令柱不見，然後安之。杪合鋒會長九分，管修二握，須圓正方可。」屠隆曾謂：「筆之所貴者在毫，廣東番禺諸郡多以青羊毛爲之，以雉尾或鷄鴨毛爲蓋，五色可觀，或用豐狐毛，鼠鬚，虎毛，麝毛，鹿毛，羊鬚，胎髮，猪鬃，狸毛造者，然皆不若兎毫爲佳。兎以崇山絕壑中者，兎肥毫長而銳。秋毫取健，冬毫取堅，春夏之毫則不可用矣。」南北因氣候不同，製筆之法也因之而異。繪事瑣言謂：「北方水筆，南人不能造，南方乾筆，北方不能造。北方毫多性硬，必連毛帶毫製成水筆，一開則到根，尖而有力。且地高風燥，乾筆易禿。南方毫性多軟，必膠黏過半，製成乾筆，但用其尖，乃能瘦硬……至各種皮毛，俱以冬春爲貴，春之所收，皆冬之所長，天寒獸肥，毫亦壯硬，若夏秋之毛，一文不值。」此則主張秋毫亦不可用。不過按此說法

，夏毫當可用，蓋夏毫爲春時所長。實際來說獸毛之脫，長，在本季中即可完成，依然以春秋之說爲對。

今日中國製筆之法多專賴手工，與古法無何差異。先將獸毛拔下，加以梳理漂洗，就其毫毛之軟硬，加以適當配置，爲求筆尖之順𥚃，工人往往口茹。南筆之運北方者有時祇運筆頭，其管則在當地配製。中國之筆除南筆外，北京亦有多數之作坊多處，每年可製二十萬隻，產量佔全國第二。惟此等作坊雖有大量毛筆之出產，但名字不彰，蓋筆管之上所刻往往爲代理家之字號，人遂祇知某某書局所製，而實非該號所製也。製筆工人，除有作坊者外，尚有爲流動性質之傭工者，由某某字號預備製筆原料，而請此輩工人訂期製造，事竣則解約。

中國毛筆，從前年產額約爲三十萬元之數，除中國自用者外，輸入日本者亦不少。惟近年鋼筆甚爲流行，一般用途，幾將有取而代之之勢。近日市塲有橡皮毛筆及自來水筆出現，徒然眩奇，並不適用。

四　筆的應用和特色

古時之筆，其毫多甚堅硬，故書體多甚勁秀，此亦或係由削初變爲毫之當然現象。自後硬毫用者便日益減少。柳公權曾有謝人惠筆帖，可爲唐人對用筆意見的代表。內中有云：「蒙寄筆，出鋒太短，傷於勁硬，所要優柔，出鋒須長，擇毫須細，管不在大，副切須齊，副齊則波擊有憑，管小則運動省力，毛細則點畫無失，鋒長則洪潤自由。」孔帖世傳更載謂：「宣州諸葛氏能作筆，柳公權求之，先與二管，語其子曰：柳學士如能書，當留斯筆，不爾，退還當以常筆與之。未幾，柳以不入用別求，先與者二筆非右軍不能用」蓋右軍所用者爲極堅硬之鼠鬚筆，而公權則要優柔，宜其退還也。但筆毫過軟亦不耐用，東坡云：「近日部下筆皆圓熟少鋒，雖軟美易使，然百字外力輒衰，蓋製毫太熟使然，鬻者卽利於易敗而多售，買筆者亦利其易使，惟諸葛高獨守舊法。」蓋諸葛氏所製之筆其毫依然多夾鼠鬚。諸葛氏之筆頗爲珍貴難得，故避暑話錄云：「筆出於宣州諸葛氏，自唐惟一

姓傳其業，治平嘉佑前得諸葛筆筆者率以爲珍玩，熙寧後，世始用無心散卓筆，其風一變。」書體之變化，直接影響於筆之式樣與材料，至爲明顯。

現代用作筆毫之料，有鬃毛，紫毫，狼毫，兼毫，羊毫，雞毫，鼠鬚，其劣者則用麻製，至於兔毫用者己稀。以剛柔來論則鬃毫，狼毫，鼠鬚爲剛，羊毫爲柔，雞更柔。兼毫乃係將剛柔配合成爲一種中性的筆毫也。歷來大字者多用剛性之鬃毛鼠鬚所製之筆謂之楂筆。中型者則爲聯星，屏筆，大楷筆等，其毫多軟。其小型者則爲小楷，中楷，及描筆等，亦率爲兼毫及較柔之料。至於毫之長短，則以鬃毫，羊毫爲最長，紫毫，狼毫較短，羊毫間亦有甚短者。

中國毛筆之構造與材料，已大體如上述，玆再就其特殊之點略加論述。毛筆因材料特殊，筆鋒著紙可任意迴旋，不必限於平面，正側高低無不可以揮洒如意，故其書體亦可變化多端。字如其人，書畫同源，這兩種最大的特色便係筆毫所造成。

輓近鋼筆極爲流行，爲其便於書寫，時間經濟，幾有取毛筆而代之之勢。惟鋼筆所書

字，筆觸祇限於平面，且因材料堅硬，亦無何變化之可言，故其於美術上之値價不殆毛筆遠甚。

第十章 建築

建築藝術在一切造形藝術中發達最早，因爲建築之於人類生存關係實最密切不過。但在原始時代也不能出於巢居穴處，所以易經有謂：「上古穴居而野處，後世聖人易之以宮室，上棟下宇，以待風雨」，白虎通謂：「黃帝始作宮室，以避寒溼」。由巢居穴處而發展到有棟宇的宮室，實是人類文化的一大進步。但古時的宮室原極簡陋，並不如後來的巍然高大，而祇限於帝王居用。古時的宮便是室，室便是宮。風俗通謂：「自古宮室一也，漢來尊者以爲帝號，下乃避之也」。至於殿堂亦莫不如此。說文：「殿堂之高大者也」。顏師古謂：「古者屋之高嚴，通爲殿，不必宮中也。」相傳堯有貳宮，湯有鑣宮，周有蒿宮，當時所用材料，周垣用泥，上葺茅草。後至桀紂宮室規模乃因帝王的奢暴而大行發展。古文書册謂：「桀築傾宮，飾瑤台。」史記謂紂：「厚賦稅以實鹿台之錢，而盈鉅橋之粟，益收狗馬奇特，充仞宮室，益廣沙五台苑。秦統一中國，承繼周代文化，更與西域交通之結果

，亦多少受其文化之影響。其顯於建築藝術者，作風雄勁壯麗，頗能發揮帝王精神。其咸陽宮，阿房宮，以及驪山下之壽陵，俱爲曠古未有的大建築。雖其遺跡不存，但由項羽之焚燬，其烟數月不滅，並杜牧之阿房宮賦推之，當時建築之發達，亦可概見。

漢高祖奠都長安，曾修建長樂，未央二宮。其情況據「三輔星圖」謂：「蕭何造未央宮，周圍二十八里。前殿東西五十丈，深十五丈。至孝武木蘭爲棼橑，文杏爲梁柱，金鋪玉戶，華榱璧璫，雕楹玉碣，重軒鏤楹，青瑣丹墀，左城右平，黃金爲壁，帶間以仉氏珍玉，風至其聲玲瓏然也。」至武帝時更起建章宮，千門萬戶，幾凌駕長樂，未央二宮。漢武帝故事載稱：「上起明光宮，發燕趙美女二千人充之。建章，長樂，未央三宮，皆輦道相屬，懸棟飛閣，不由徑路。」偉麗情狀，頗令人駭嘆。

漢時宮殿建築特別發達，中國建築之所以爲「宮室本位」，而不以宗教建築爲主者，在漢時便奠定了堅穩的基礎。據漢宮閣名所載：「長安有長樂宮，未央宮，鼓簧宮，承光宮，林光宮，宜春宮，池陽宮，長平宮，黃山宮，望仙宮，長楊宮，集靈宮，萬歲宮，延壽

宮，祈年宮，通天宮，鄜娑宮，」可見其多。至於建殿，實以秦爲最早。始皇本記謂：「始皇作前殿，阿房東西五百步，南北五十丈，上可以坐萬人，下可以建五丈旗。」同時叙食頌篇亦謂：「殿大堂也。商周以前，其各不載。史記秦始皇始作前殿。漢書則有甘泉，函德，白虎，金華諸殿。漢宮又有大夏，長秋，朱雀，玉堂，銅馬諸殿。後漢書有溫明（在邯鄲）陽安、華光諸殿。」此外尚有椒房，神仙，臨華，臯門，增城，宣室，永明，鳳凰，飛雲，昭陽，鴛鴦，鈞台，合歡，却非，清涼，嘉德，黃龍，翔平諸殿。當時宮殿建築之盛況，由是可見。

漢後，三國鼎立，文化依然承繼後漢遺緒，更由月氏，于闐地方輸入佛教，建築材料及作風上亦多少受有外來之影響。據魏春秋所載：「黃初元年，文帝愈崇宮殿，雕飾觀閣，取白石英及紫石英，五色大石於太穀城之山。」歷代帝王之正殿名爲太極者也實由魏起。晉時亦有反子，清冥，虞泉，靈圃諸殿。晉書又載：「張駿霸西河，於姑臧起謙光殿，畫以五色，飾以金玉，窮盡珍巧。四面各起一殿，東方曰宣陽青殿，南方曰朱陽赤殿，

西方曰政刑白殿，北方曰玄武黑殿。」後趙錄亦載有關於石季龍的營建築室情形，可見晉宋建築藝術一般：「石季龍遷都鄴，太武殿東西宮皆漆瓦，金璫，銀楹，金柱，珠簾，玉璧，窮極使巧。」當這幾段記載我們即可知道建築材料之進步，和對於彩色利用的高妙。六朝時代，佛教甚爲發達，除宮殿之外，塔寺之建築極盛，唐詩有「南朝四百八十寺，多少樓台烟雨中」即可想見其盛況如何。北魏雲崗，龍門石窟之雕鑿，其工程之偉巨實爲古今鮮見。

隋文帝統一南北，雄才大略，城廓宮室無不力事經營，爲唐代燦爛文化的先聲。隋時除有固定之宮殿外，更有活動宮殿，據隋書宇文愷傳載：「時上北巡，愷造觀風行殿，上容侍衞者百人，離合爲之，下施輪軸，推移倏忽，有若神助。」今日紐約之有移動房屋，實亦不足驚異，在中國一千餘年前便已有的出現了。

唐朝爲漢民族之復興時代，征服西域，西接波斯，又以西藏爲附庸而直通印度。隆珊末期之成熟文化，與匈多系之優秀美術乃行輸入。又將南北朝之巧麗加以融化，遂與本朝

的自覺的時代精神相渾融，而成爲一種特有的漢民族的雄大藝術作風。

太宗貞觀八年，在長安龍首原建永安宮，後改爲大明宮及蓬萊宮。舊唐書載：「東內曰大明宮，在西內之東北，高宗龍朔二年置。正門曰丹鳳，正殿曰含元，含元之後曰宣政，宣政左右有中書門。——高宗已後，天子常居東內，別殿亭觀，三十餘所。」大明宮之範圍極爲宏大，宮城廣二里百四十八步，縱四里九十五步，有二十一門，二十四殿，四省，十院，及樓台堂觀池亭等。龍首原乃係高地，樓閣凌空，勢極偉麗。此外興慶宮內有興慶殿，長慶殿，南薰殿，交泰殿，沉香殿，五龍殿等，亦甚雄美。貞觀十八年所修之華清宮，有六門，十殿，四樓，二閣，五池，尤其玄宗御池九龍殿，雕飾最爲綺麗。整個長安城中寺觀，民坊亦極爲嚴整，爲歷代帝都之冠。

宋都汴京，一切建築樣式，仍遵唐制，惟略顯纖弱，其建築細部的結構較前代進步多多。據宋史地理志：「東京，汴之開封也；宋因周之舊爲都。建隆三年廣皇城東北隅，命有司畫洛陽宮殿，按圖修之，皇居始壯麗矣。」宋時關於建築足以大筆特書者則爲李誡之「

營造法式」一是也。李誡字仲明，爲鄭州管城縣人，家中藏書十餘萬卷，其手抄者亦達數千卷。生平著述甚多，有古篆說文十卷，六博經三卷，馬經三卷，續山海經十卷，姓名錄二卷，琵琶錄三卷，營造法式三十四卷。營造法式修李於宋哲宗紹聖四年奉勅編修，爲中國關於建築工程做法最完備的一部鉅作。民國九年十二月，上海有石印本刊行。此種石印本係抄自江南圖書館之影印本者，圖樣頗失原形。奉天文溯閣四庫全書內亦有此書，文圖皆甚正確。民國十四年天津陶湘氏亦有影印本刊行，較石印者爲佳，並附有影圖，頗富參考價值。

元起朔漠，奠都北京（當時謂之大都），不倣宋制，大營宮室，據元掖庭記所載：「元肇建內殿，制度精巧，題頭刻螭形，以檀香爲之。螭頭向外，口中銜珠，下垂珠皆五色，用綵金絲貫串。負柱融滾霞爲猊，怒目張牙，有欲動之狀。瓦滑琉璃與天一色。朱砂塗壁，務窮一時之麗。殿上設水晶簾，階琢龜紋，繞以曲檻，皆玉石爲之。又有紫檀殿，紫檀香木爲之。光天，玉德，七寶，瑤光，通雲，凝翠，廣寒等殿，不能一一數也。」此外元

時喇嘛教甚盛，建築作風亦有作西藏式者，如北京妙應寺白塔便是。其宮室作法則一仍宋時之舊，無何創意。

明太祖旣滅元朝，乃立意追蹤漢唐之雄大作風，中國建築乃又呈復興之勢。南京當時爲應天府，太祖奠都之後，乃於洪武二年銳意經營。城垣周圍九十六里，高由三十尺乃至五十尺，闢門十三，爲中國第一大城。其間更佈置有奉天，華蓋，謹身，奉先，文華等殿。建文時更有乾清，省躬，坤寧三宮的修建。迨至建文遜國，成祖於永樂五年遷都北京，乃在北京大營宮苑。

北京城垣亦於永樂十五年就元時都城改建，周垣四十里，嘉靖三十二年因城外人口繁多，乃於城南又建周二十八里之外城。皇城在內城之中央，周十八里，廣袤三千六百五十六丈五尺，垣高一丈八尺，上覆黃琉璃瓦，壁這則塗朱色，闢有大明 左右長安 東安，西安，北安等六門。皇城之內則有紫禁城，周約六里，南北長二百三十六丈二尺，東西三百零二丈九尺，高三丈。闢門八，計有承天，端午，左掖，右掖，東華，西華，玄武等門

。富麗之帝王宮殿卽在於紫禁城內。

成祖既遷都北京，一切宮殿制度悉倣南京舊制，惟宏麗過之。永樂十五年始建奉先殿，乾清宮。十八年，奉天，華蓋，謹身三殿竣功。以次乾清，奉先亦相繼完成。十九年乾清宮被焚。次年奉天，華蓋，謹身三殿亦被焚燬。嗣以工程浩鉅，歷洪熙，宣德兩朝俱未修復，至英宗正統五年始重建奉天，華蓋，謹身三殿及二宮，次年告成。成化十年乾清門被災，正德九年乾清宮被災。不意於嘉靖三十六年奉天，華蓋，謹身三大殿又行被焚，其文武樓，奉天門，左順門，右順門亦一同變爲瓦礫。三十七年重建奉天門，更名大朝門。三十八年三殿興功，四十一年修成。改奉天爲皇極，華蓋爲中極，謹身爲建極。神宗萬曆五年重修乾清宮。二十四年乾清，坤甯兩宮又行被焚。二十五年皇極，中極　建極三殿亦因不戒於火，化成灰燼。萬歷年間無力重修，光宗泰昌元年修皇極門，熹宗天啓五年方始興建三大殿，次年皇極殿竣工，又次年中極，建極兩殿亦依次完成，縱觀中國歷史，宮殿焚燒未有如此之頻數者，蓋帝王耽於遊樂歲以萬盞燈爲戲（正德帝），臣司月亦怠於職守，

其被焚實非出於意外，惟於重修之時，廣徵川廣大木，費用浩繁，百姓遭受苦殃，故古時帝王修建宮室必秉筆記之，用自悚戒。

滿清入關，宮殿亦承明代舊制，祇於名稱稍加更異。將奉天，華蓋，謹身三大殿改為太和，中和，保和。順治二年又重修乾清宮。次年，太和，中和，保和等殿，體仁等閣，太和等門修建工程亦相繼竣事。康熙十八年重建奉先殿。同年太和殿被焚。二十九年重修太和，中和，保和三殿。光緒十五年太和門被焚，十五年重修、自後宮殿便無何重大工程。要之，清代宮殿部位制度全依明朝，惟較明朝之宏麗則不如。繆小山在雲自在龕筆記中載有康熙二十九年諸臣復奏云：「又查故明宮殿樓亭門名，共七百八十六座，今以本朝宮殿數目較之，不及前明十分之三。考故明各宮殿，九層，基址、垣牆俱用臨清磚，木料俱用楠木。今禁內修造房屋，出於斷不可已，凡一切基址牆垣，俱用尋常磚料，木植皆用松木而已。」於此可見。

北京主要宮殿俱在紫禁城內、清時祇開四門，卽南面之午門，北面之神武門，東面之

東華門，西面之西華門是。午門爲重簷九間，左右各有掖門，非有重大朝會或皇親貴戚不能在中間正門行走。入午門有金水河，上有石橋五座，護以石欄，潔白之色與紅垣碧瓦互相輝映，極爲壯麗。過橋百步卽爲太和門，重簷崇基，三門九楹，石陛南出三層，東出二層，各有石級二十八階。

進太和門一百八十步則達太和殿，爲大內之正殿，殿高十一丈，基崇二丈、廣十一楹深五楹，重簷垂脊，殿前爲丹陛，凡五出，環以白石欄杆三重，最下陛級二十三，中上二重陛級各九，更有龍墀三重，上有龍形肉雕，頗爲巧麗，太和殿相當於明之皇極殿，亦卽俗呼之金鑾殿，凡國家大典皇帝皆親御此殿，用昭莊重。中和殿亦卽相當於明之中極殿，在太和殿之後，深廣各五楹，四面走廊，列柱二十，方簷，滲金圓頂，陛左右各三重，級數同於太和殿。保和殿在中和殿之後，卽明之建極殿。殿廣九楹，深五楹，重簷垂脊，丹陛三重，似太和殿而規模略遜。此三大殿卽爲外朝之主要建築，其間自太和至保和兩側廊廡併列，丹陛相接，四隅各有角樓，飛簷三層，第一層四角，第二層十二角，第三層十

二角、共爲二十八角，簷牙相錯，凌空飛展，於碧空之下極顯輝煌之致。此外在太和殿之東有文華殿，西有武英殿，亦爲外朝之宏麗建築。

至於內廷其主要建築物則爲乾清宮，宮前有乾清門，單簷五楹，中闢三門，丹陛三出，各九級，有欄環繞。由門內北出有陛二出，有甬路直通乾清宮。宮廣九楹，深五楹　左南丹陛南出者二、東西各一，各有十三級。由乾清宮往北則有交泰殿，過交泰殿則爲坤寧宮。清代更倣明制亦置有十二宮，如永壽，翊坤，儲秀，承乾，景仁，鐘粹，荒甯，壽康，毓慶，延禧　咸福，重華等是。

宗教建築雖不如宮室之宏麗，但壽命則比長久　亦可見出其時代的特色，有時更採取外域作風而成爲一種奇特的建築存在，此將在塔寺內，另加闡述。至於儒敎雖與普通宗敎不同　却被視爲輔導政治、教化人心的一種重要因素，所以奉祀孔子的文廟無論在都城與僻縣俱有興築。就中最輝皇者則首推北京，西安，與曲阜之孔廟，尤其曲阜最爲壯麗。曲阜孔廟初建於魯哀公十七年，其後漢魏唐宋各代亦歷有興修。金大統皇制年間曾大加改築

，但於宣宗貞祐二年遭兵火，廟宇焚燬大半。修復以後，又於明孝宗弘治十二年被焚，於十七年修復。淸雍正二年大成殿起火，於是大成殿，寢殿，大成門等主要建築俱被焚去。雍正十二年乃行修復，現時規模大部卽爲當時遺存。奎文閣爲金章宗二年所建，七間三簷高七丈四尺，闊九丈四尺五寸，深五丈五尺九寸，極爲壯麗。奎文閣之北則爲大成門，共闢五門，高二丈八尺，闊六丈五尺，深三丈五尺，前後擎簷，中間盤龍，步門銅釘獸環，兩側有金聲玉震二門。再北過杏壇則爲大成殿，殿凡九間，高七丈八尺餘，闊十三丈五尺，深八丈四尺，殿前有大理石盤龍巨柱十隻，周八尺七寸，龍體深度幾達一尺，其鱗爪亦極細緻生動，與黃瓦，紅扉互相輝映，極盡烘托之妙。殿前有石欄兩重，柱頭爲蓮瓣形，其東側有二柱頭，以手輕拍則發出嗡嗡之聲，甚爲可異。其承塵將及五百，俱爲楠木所製，上繪渾金龍與菱花，內外枋檩斗拱完全爲青綠點金糕繪。殿前有露台，石欄每層爲十二級，金，碧，潔白，與院中古相掩映，最顯莊嚴靜穆。大成殿之後則爲寢殿及聖蹟殿亦甚宏麗。至於他處之孔廟其主要建築亦大同小異，惟規模遠遜耳。

自明天啓而後，西洋建築逐漸傳入中國，不過祇限於外人自己居所及宗教建築而已。淸時西洋敎士供奉內庭者頗多，此輩敎士不但擅於繪畫，且亦長於建築，於是喧赫一時的圓明園乃行出現，惜乎此畜麗宏偉的建築於八十年前被英法聯軍所焚燬，如今祇剩斷瓦頹垣棄置北京西郊（詳見圓明園章）。

民國而後，西洋建築與中國固有建築藝術融混之風頗爲盛行，其外部輪廓與內部裝飾俱採用中國之飛簷，翹角，與雕梁畫棟。至其內部設置則概採用西洋的優點，不但形式美觀，且又有舒適的長處。如北京國立圖書館，上海市立圖書館，鐵道部，上海市政府，以及若干大學之建築俱爲中西建築藝術冶於一爐的產物。其成績的優異更博得了中外一致的讚譽。

中國建築的特色

中國建築的特色，最爲顯明奇特，而這種特色有時却被誤解，認爲毫無意義。但中國

建築藝術自有其傳統的價值，在世界的建築作風裏，實在也有著崇高獨特的地位。

中國建築最顯明的特點便是屋頂的曲線。這種曲線由屋脊輕輕的向下展開來。儼若鳥之展翼，然而比鳥之展翼更美觀的却是在屋簷或椽子的盡頭，又向上翻曲，越顯矯健有力，而這也便是所謂飛簷和翹角。這種屋頂曲線的起源甚早，在雲崗石窟之浮雕便有此種建築姿式出現，不過不如後世曲線之强而已，漢時宮殿建築甚盛，此種曲線屋頂想早經出現，漢代建築，現在因無法得見，但由發掘之明器中觀之，亦實具此形，然則謂由漢代便已出現，也未嘗不可。

至於其起源，東西學者之主張亦各有不同。有謂係由北方游牧民族之棚帳模倣而來者，亦有謂係由印度南方民族屋頂之形式所流變而成者。日本伊東忠太博士則更謂係出於一種興趣，因曲線形的屋頂實較平直的屋頂美觀也。其實上述幾種說法，都無何等立脚點。游牧民族之棚帳根本卽無曲線之可言，卽使有也係凸曲，而非凹曲。況漢民族並不慣於游牧生活，而其文化生活更覺游牧民族爲高，自無從模倣。謂由印度傳來亦無何根據，蓋印

度並不見有此種凹曲形之屋頂建築也。至於謂興趣之所趨也實嫌牽強。興趣原爲暫時的，而此形式則爲千餘年來所未變，興趣未有能維持如此長久而不敗者。

中國古時所謂之屋，係專指有脊者而言。倘爲平頂則謂之「無屋」考工記謂：「葺屋三分，瓦屋四分。」葺屋便是草房，三分，四分乃係對屋之深度比例而言。例如屋深二丈四尺，則草房之脊成高八尺，瓦房則高六尺。其所以不同者，因草房落雨，去水較遲，故脊較較高峻，而瓦房則可順流而下，雖略平緩亦無妨。由此可見瓦屋自古其屋頂之坡度便較小，實係有實際作用。今日西洋建築其屋頂概爲直線，屋簷伸展越長，越顯低壓，而室內的光線投入便也受阻，而雨水之流下也會由椽頭四濺，屋頂的曲線和飛簷就可以免去此弊。而直線屋頂如坡過於長遠，則顯有重壓之感，太短則又顯輕浮無力。屋頂有此種凹曲線來調劑則可免去此種或輕或重之缺點，而此種飛簷和翹角的構成，則完全利用雙層的椽子，上層椽子逐漸向上翻仰成爲曲線。迨至屋角地方，上椽更分向左右作急劇的翹起，再鋪上「望板」和「枕頭木」，於是便成爲飛簷和翹角。在外形上便顯得矯健飛舞，極有神韻。倘

中國宮殿最多的北京高處一望，那種華貴宏美的屋頂，決非西洋建築所可比擬的。

中國屋頂的曲線，實由許多年代的經驗所產生，其間更有實際的作用和審美的條件在。

第二便是中國建築的有規律性。這種規律性也頗受西洋人的批評。如波西爾謂：「中國宮室，多爲一層平房，欲加其數，則必須縱橫皆增，使無違乎均齊對稱之勢。凡正殿之高曠，東西廂之排列，迴廊之體勢，院落之廣狹，臺榭之布置，以及一切裝飾物之風格，雖萬有不同，而要以不背乎均齊對稱之勢爲歸。」於是遂批評道：「然皆具一種單純無趣之現象。此種現象，深印吾人腦筋中，歷久彌甚；雖長留其地者，亦不少減，城垣然，宮室亦然。」這最可以代表一般西洋人的見解。

中國建築是以宮室爲本位的，也就是以帝王的威力爲中心，與西洋之以宗教爲建築中心者不同。誠如蕭何所謂：「天子以四海爲家，非壯麗何以重威？」而這種威力的表示，便和「譬之北辰，衆星拱之」之勢一樣，一殿居中，其他宮殿則平左右，雖似分散，而實有聯

絡之氣，分別觀覽，確顯平淡，倘整個來看，則氣象巍然，別有雄渾之氣。殿的解釋，據蘇氏演義謂：「殿，共也，取衆共擁從，如軍之殿。」可見中國自古來便認識自己建築的特點的。

中國建築的富有規律性，非常普遍，無論在單一的建築本身，或許多連合建築都可以清晰的看出來。北京故宮的主要殿宇大都皆爲長方形，一般平民住宅也多半如此。其中偶有正方形者，則以廟宇爲主。至於圓形則爲富有宗教意味的建築，如天壇之祈年殿是。其六角八角則多爲宮苑亭榭，取其玲瓏美觀，加重景色。清時西洋建築藝術曾應用於帝王的宮苑建築上，頗能打破向來之規律性，如被英法聯軍焚燬之「圓明園」與現存之「頤和園」是。

中國建築之向平面發展，而富有規律性，其作用在顯出帝王威儀，已如上述，但自佛教輸入後，凌空矗立的佛塔亦到處出現，此則與西洋宗教建築尖頂聳入高空之作用相同，蓋在使人心敬畏，而有依依之想。中國古時宗教不甚發達，反之帝王勢力却極雄大，其在

建築上的影響，自然也甚重大。中西建築藝術所不同之點，這也是一個主要原因。

中國建築第三個特點便是色彩的富麗。中國建築雖其擺列和輪廓上稍嫌板滯，但彩色的富麗確也可以有相當程度的矯正。中國宮殿由屋頂之各色琉璃瓦起，直至垣牆，一木一柱，無不施以彩色。如屋瓦爲金黃色，則簷下椽頭爲藍綠等含冷意之暗色，室中四壁，顏色淺素則天花板和棟梁用極鮮麗的花彩，凡此皆極盡烘托之妙。其顏色種類和花紋樣式清李斗所著工段營造錄中，曾有扼要的記載，頗值參考；「畫作以墨金爲主，諸色輔之。文論地仗，方心，線路，岔口，箍頭諸花色。墨有金琢，烟琢，細雅，五墨之用，金有大小點之用。地仗方心瀝粉，及各色花樣之用。線路岔口箍頭貼金及諸色彩，隨其花式所宜稱。花式以蘇式彩畫爲上。蘇式有聚錦，花錦，博古，雲秋本，壽山福海，五福慶海，福如東海，福上添花，百蝠流雲，年年如意，福緣善慶，福祿綿綿，羣仙捧壽，花草方心，春輝明媚，地搭錦袱，海墁天花番式，其餘則西番草，三寶珠，三退暈，石碾玉，流雲百鶴，海墁葡萄，冰裂梅，百蝶梅，夔龍宋錦，畫意錦，梁鮮花卉，流雲飛蝠，袱子喳筆草，

拉木紋、壽字團、古色螭虎，活盒子，爐瓶三色，歲歲青，瓶靈芝，茶花團，寶石草，黃金龍，正面龍，升降龍，圓光，六字眞言，雲鶴，寶仙，金蓮水草，天花，鮮花龍眼寶珠，金井玉欄杆，萬字，梔子花，十瓣蓮花，柿子花，菱杵，寶祥花，金扇面，江洋海水諸式。惟貼金五爪龍，則親王用之，仍不許雕刻龍首。降一等用金彩四爪龍。貝勒貝子以下，則貼各樣花草，平民不許貼金。」花樣的繁縟，彩色的富麗，實令人驚異。而且此種色彩，多和以油漆，木器一經髹飾之後，則可防腐，由此亦可收延年之效。

現在再談中國建築的材料與構造。中國建築材料，係以木材爲主，雖無垣石亦可支撐全面建築，其作用正與今日西洋建築之各形鐵梁相似。至於磚石無非用作磚牆，構成整個建築，而與建築物之力點，無甚大關係。此種以木材爲主的建築，年代久遠每易腐朽攤塌，及引起火災，所以現在唐代建築很爲少見，即宋時建築之完整者，亦寥若晨星。不過隋唐時之木造建築物在日本尙有存在者，如建於飛鳥時代的奈良法隆寺金堂五重塔等都是，其建築師亦係由高麗前往者。唐招提寺的金堂，講堂乃係唐僧人鑑眞所建立，當時爲天平

時代，相當於唐肅宗至德二年。隋唐時代爲中國文物最燦爛時期，其影響於日本文化者極大。日本建築中之「唐樣」，便係充滿中國建築作風的一種建築。

至於結構，最特異之點則爲斗拱。所謂斗拱，便是柱子和屋頂接觸部分的一種過渡裝置。換言之，也就是橫的結構如梁椽等，與豎的屋柱中間的一種緩衝關節。斗拱之在房簷下者，可以將延伸出去的簷頭重量有托撐和引到柱子上的效用。在屋內者則可減免梁棟相交處的剪力。而這種斗拱係由許多曲木結成，又加漆飾各種彩色，故無論在簷下或屋內，都顯得特別華麗。

中國在帝制時代，一切都有尊卑之分，此在建築上也充分的反映出來。禮記將建築用的柱子分成天子紅色，諸侯黑色，大夫蒼色士則爲黃色。又有「天子七廟，諸侯五廟，大夫三廟，適士二廟，官師一廟」之說。明永樂年間曾大建築室，其遺跡如今尙巍然存於北京。彼時對於建築等級的劃分也極詳盡嚴明。除天子不論外，據明史所載，親王府制：「城高二丈九尺，正殿基高六尺九寸。正門前後殿，四門，城樓飾以青綠點金。廊房飾以青

黛。四城正門以丹漆金塗銅釘。宮殿窠拱攢頂，中畫蟠螭，飾以金邊，畫吉祥花。前後殿，座用紅漆，金蟠螭。帳用紅銷，金蟠螭。座後壁則畫蟠螭彩雲——後改為龍。」公主府第；「公主第：廳堂九間十一架，施花樣獸脊，梁棟斗拱簷桷彩色繪飾，惟不用金。正門五間七架。大門綠油銅環，石礎，青磚，雕鑿玲瓏，花樣從之。」一百官第：「明初，禁官民房屋不許雕屆帝后聖賢人物，及日，月，龍，鳳，狻猊，麒麟，犀，象之形。洪武二十六年定判官員不許營造歇山，轉角，重簷，重拱，及繪藻井，惟樓居重簷不禁。公侯前廳七間兩廈九架，中堂七間九架，後堂七間七架，門三間五架，用金漆及獸面錫環。家廟三間五架，覆此黑板瓦，脊用花樣瓦獸，梁棟斗拱簷桷繪綵飾。門窗枋柱，金漆飾。廊廡庖庫從屋，不得過五間七架。一品二品，廳堂五間七架，屋脊用瓦獸，梁棟斗拱簷桷，青碧繪飾。門三間五架，綠油獸面錫環。三品五品，廳堂五間七架，屋脊用瓦獸，梁棟簷桷，青碧繪飾。門三間五架，黑油錫環。六品至九品，廳堂七間七架，梁棟飾以土黃，門一間三架，黑門鐵環。官房門窗戶牖不得用丹漆。功臣宅舍，庶民廬舍，洪武二十六年定制，

不得過三間五架，不許用斗拱，飾彩色。三十五年，復申禁飭不許造九五間數房屋。劃分的嚴禁清晰，於此可見。如有臣下僭侈踰制，則認爲大逆不道，甚者將受誅戮之刑。

最後關於中國建築之裝楝再加以研討。中國建築在外形上雖單調，而細部的裝飾則頗富變化，亦能調濟之效。其窗除普通之方形者外，尚有圓形，壺形，多角形，花形，水果形，橫披形，心形，肆意設計，幾無所不有。窗間之櫺，所謂槅心者，花樣亦頗繁多，如方眼，萬字，冰裂紋，金縷絲，金線鈞蝦蟆之屬皆是。此外宮苑門式也曲盡變化。磚瓦花紋形式亦有多端，皆莫不足以增加其華貴氣勢。

然而最爲外人所不解者，便爲屋脊之怪獸，森列成行，到底不知有何作用。按此種裝飾來源實甚悠久。墨客揮犀謂：「漢以宮室多災，術者言，天上有魚尾星，爲其形，冠於室以禳之。」這便是所謂鴟吻或虬尾。同書又謂：「今自有唐以來，寺觀舊殿，尚有爲飛魚形尾指上者，不時何時易名爲鴟吻，然狀亦不顧魚尾。」唐會要載稱：「漢柏梁殿災，或曰海中有虬尾，似鴟，激浪卽降雨，當作此像於殿堂上以壓災。」不論其存鴟吻或虬尾

，也不論在天上或海中，建築物之有此種裝飾，實不僅在美觀，而另有其壓勝的作用。其垂脊上的龍，鳳，獅子，麒麟，天馬，猴等也莫不有其用意。至於門上的獸環，其起源據風俗通所載：「昔公輸班之水，見蠡，曰：現汝形形！蠡適出頭，班即以足圖畫之。蠡即引閉其戶，絡不得開。遂施之於門戶，云：閉藏如是，固周密矣。」這些說法，雖都近於神話，然而在主觀的效用上，實自有其可重視的地方，這又豈是浮燥的西洋人所能了解的呢！

第十一章 圓明園

出北京西郊，在萬壽山之北二里許，有廢墟一片，周圍約達七十餘里，其間頹垣敗瓦，荒煙蔓草，極盡荒涼之感。此廢墟便係八十餘年前窮極偉麗的帝王園苑圓明園之遺址。在未遭兵燹以前，內中建築除一部分爲中國固有形式外，多半皆係取西洋建築方法，而中國帝王建築中能銳意採取西洋形式者，也實以圓明園爲最早與瑰麗，今雖僅餘荒涼一片，其在中國建築史上所佔位置仍極重要，所以在本章裏依然願意加論列。

一、圓明園興建的經過

圓明園原係明戚廢墅，康熙四十八年賜與世宗雍正，是即爲圓明園之始。雍正登極之後，更大加修建，樓台宮閣，曲水弓橋，無不應有盡有。其後乾隆享國最久，亦續加經營，當時法國敎士王致誠(Ferie Attiret)曾致書友人稱爲「萬園之園」，其範圍之宏偉，可

以想見。

康熙，雍正，乾隆三朝爲清代國勢最隆盛的時期，國家承平，庫廩充實，尤其乾隆更爲一代英主，朝政之暇對於庭苑玩賞之處亦極注意。於圓明園之東又開長春園，南接萬春園，三園相隣，較前更加偉麗。乾隆帝每年夏初卽移駐圓明園，百官隨之，入冬再返北京，故圓明園又有「夏宮」之稱。外國敎士以善畫供奉畫院者有馬國賢，艾啓蒙，郎世寧，潘廷璋，安德義，王致誠，蔣友仁諸人屆時亦相隨往（圓明園中亦設有畫院），而此等西洋畫家對於建築學亦頗富研究，圓明園之西洋建築，其構圖監工卽多爲此等畫家。波西爾（S. W. Buohell）在其所著中國美術中曾謂：「其後有基督敎徒王致誠，郎世甯者，參預圓明園工程，創造歐式宮殿。由是圓明園中井欄上有浹纅，欄柱上之繪畫，及屏風上雕繪之甲胄徽章等物，始有意大利天主敎之裝飾焉。」圓明園中之海源堂，遠瀛觀，諸奇趣，萬花陣，皆爲極精美之西洋建築。

此等建築樣式大抵皆與十八世紀時意大利的巴拉克式相仿。但郎世寧等人又多少參酌

中國固有建築形式，正如他自己的繪畫一樣，乃造成了一種獨奇的風格。由當時西洋畫師王致誠與友人描述圓明園之瑰麗情形即可知道。信中有云：「入山谷中間觀之，則見其宮室焉。正面有柱有窗，凡屬間架，滿塗金漆彩色，其牆則砌以平正光滑之灰色磚，其屋頂則蓋有紅黃藍綠紫之琉璃瓦，各按其色，間雜而勻鋪之，而會區段與花色極繁縟而美觀焉。其屋大多數爲平房，由地起建，離地自二尺四尺六尺或至八尺，亦有一層樓房，上樓時，不由工整之石梯而由山石攀登，一似天設者然。世傳之神仙宮闕，其地沙磧，其基磐石，其路崎嶇，其徑蜿蜒者，惟此堪比擬也。其室內之富麗，與其外觀相埒，不徒室與室分配停勻，其陳設與裝修，亦皆精美貴重之品。庭院廊廡間，則有文石與磁質銅質之瓶，滿陳花草。階前石墩上陳列者，不爲濁惡之影像，而爲紫銅或黃銅人像，或爲表像之禽物，與夫焚香之鼎盂。……河流之上，逐段皆有橋梁，以便往來。橋梁磚石爲多，亦有用木者，必略高以便行舟。橋用白文石爲欄，石皆琢磨細緻，雕刻起花，其造法又各不相同，且有迴環曲折者，每將直徑三四丈之橋，增至十丈二十丈之多。有時在橋梁中段，或在兩端

，築有四柱八柱十六柱之休憩小亭，當以有亭之橋爲最美觀，亦有在橋兩端建有木坊或白石坊者，其形制美妙，與歐人思想逈不相同。」至其批評圓明園建築之特色，則謂：「西國建屋，取其雄厚高大，尤重整齊劃一，北京宮殿亦甚齊整，王公府第，官中廨舍，以及民間富厚之家，亦以嚴整相尙，獨此郊外之別業，則拋棄整一之律焉。蓋其所營，欲備天然野趣，而得幽隱之便，非欲其仍若嚴整之皇居也。作者抱定此旨，故小規模之殿宇散布園中遠近相間，爲數甚多，而無一雷同之處，一似採用無異國人之心思圖樣而仿造者，又似斷續爲之，於無意中集合者，並有此方與彼方不相湊拍者，乍聞是語，必謂其用意爲可嗤，其爲狀必又觸目生厭，而熟知身入其中者，莫不情爲之移乎？正因其錯雜不齊，益見匠心獨運。且物品之精，結構之妙，須逐一細意觀察方能得之，要非倉卒所能盡，且又無一處不滿人意也。」

王致誠爲西洋教士而兼畫師，每年夏季常隨清帝在圓明園作畫，且對建築學又有相當修養，以上之描述及批評俱極正確可靠，爲研究圓明園建築藝術不可多得之參考材料。

二、被焚燬的經過

咸豐七年末，因阿羅號英國國旗侮辱事件，及法國宣敎師被殺事件，英法兩國乃組織聯軍，向淸庭大興問罪之師，先佔廣東，又於明年五月佔大沽砲台及天津。淸庭無法乃與英法講和，訂天津條約。於咸豐九年六月英法兩使節擬赴北京與淸庭換約，不圖於大沽口爲僧格林沁砲擊而退。於是英法乃又決心報復，於咸豐十年（西紀一八六〇年）又率兵陷大沽，薄通州，近逼京師。時有廣東領事巴夏禮爲僧格林沁所擒，以外被俘者尙有十餘人。迨聯軍陷北京後，要求淸庭必先釋放被擒諸人方可議和。不意所釋之人，除被綁縛者外，尙有死骸十餘具，於是英法恨極，乃決焚圓明園以報復。

當聯軍佔領圓明園時，咸豐帝蒙塵熱河離宮，園中留守者僅數名宦官。當時英國翻譯官詹姆史溫赫曾著有華北戰爭記一書，詳記英法軍搶擄圓明園珍寶之情形。法軍司令孟特邦將軍見淸帝之玉座便主張：「可將此分與英女皇及法皇。」該書之著者更謂「法國之士

官此際選取各種金錢及其他珍物，其懷內藏夾之神速，實令人可驚。」等語。圓明園即為清帝遊宮，其間珍玩實不可盛數，西洋士兵驟覩此外國珍異，自然要大加搶奪。到手之後除笨重不愛者在北京及其他各處變賣外，率皆流入英法博物院矣。英使額爾金曾聲明所以焚燬圓明園之故，謂：「圓明園為皇帝燕居之所，則其毀也庶足以稍戢其驕佚，而激發其情感。據吾國西克兵士所述，吾不幸之國人乃拘於是園，受其至殘酷之苛刑。被囚諸兵士之馬與戎裝，自某法國軍官胸間撕去之勳飾，以及被囚諸人所受其他虐刑，皆在此園之中。今宮中寶物既已蕩然無餘　大軍之去彼，非在擄掠，乃所以使初肆罪惡者知所警惕耳。人民較無知識，可不必論，至於皇帝不僅於圓明園中虐待俘虜，並公然懸賞以暗殺外人，雖費重值亦所不惜，則自當直接負事變之責任，而受此嚴懲也。」於是便認為「只有毀圓明園一法最為可行，否則遇難諸君之仇永不可復。」不過法軍司令孟多邦却祇是主張搶了之後不必再焚，然而無效，終於十月十八日英人率騎兵團一大隊入園縱火，而於十九薄暮，此燦爛的帝王宮苑，乃化為一片瓦礫矣。英將格蘭特曾記火起時之感想云：「此景奇偉

，似此壯麗之古宮竟蕩爲平地，余蓋不勝其悅歎之情，而覺斯舉有欠文明。然余信欲警惕中國人，使其以後不再殺歐洲使者，破壞國際公法，此事實屬必要也。」

清庭固屬昏庸，但大英帝國的猙獰面目，於此亦表現無遺。

三、圓明園的現狀

圓明園被焚之後，曾有修復之議，但終以工程浩巨，國家多事，未能實現。圓明園被焚之初，其遺跡尚覺顯現多而可尋，如雙鶴齋，規月橋，采芝徑諸處尚存。自後徒用圍牆將四圍圈起，中有數人看守，一任其頹圮。迨至民國，其中既無人守護，更任人出入，其木造部分既已早成灰燼，徒存荒址，至其大理石及磚瓦所造部份、殘壁斷柱矗立其間，供人憑弔。至其磚瓦率被附近居民偸賣，或被勢力人物用作修建庭園之具．於是乃益見荒廢，倘再過八十年，將毫無遺跡之可尋亦未可知。

民國十一年瑞典人西倫氏曾調查其遺跡，而分別撮影，更將北京故宮亦加以調查研究

，乃於十五年出版中國之宮殿一書，印刷極爲精美。十年之後，日本研究中國建築藝術之權威關野貞博士，曾前往察踏 有如下之記載：「先從長春園之東方之門進入 過極爲頹廢之二重障壁，再從此西洋建築東方而入。因其全體非常廣闊，決非一二日間卽可盡行看完，我們乃僅以西洋建築爲主。然而最可驚異者，西倫氏書中圖面所刊尙未相當殘破之建築，僅十年工夫，便被大肆破壞，遺跡幾不可尋。卽如今所存者與西倫氏當時照片相較，亦相差甚多。其所以如此者據謂皆由於有力者任意取用磚石，遂漸形如此。」關野博士參觀時，距今又已將及十年，其間人力，自然之破壞自更不待言。

幸於民國二十年在北京故宮博物院發現長春園銅版圖二十幅，又在奉天瀋陽行宮，熱河離宮亦曾有發現。此等銅版畫爲乾隆五十一年所製，由郞世寧教中國畫工刻繪之法．上有「乾隆御覽之寶」璽印。所繪之圖極富寫生意味，又頗精細，按銅圖與現存遺跡對照，極爲吻合，由此可知當初之構造，樣式，故頗爲寶貴。

前北京營造學社及國立圖書館鑒於圓明園工程之浩偉，及其於建築學上之重大價値，

乃開始搜羅關於圓明園之歷史記載及照片圖錄等，結果除得有寶貴之乾隆年間圓明園銅圖二十幅外，更購求樣子等之圖型，計得圖式一千八百餘件，模型十八具。並就現存地址採取磚石，標明地點，拓爲圖片，更搜集關係圖書，於二十年三月聯合開會展覽，甚惹一般人士之注意。

圓明園之焚燬，距今恰爲八十年，其建築樣式因係帝王晏居之所，故無一般中國宮殿排列之死板，其構造法式也不拘舊有工程做法，意匠豐富，大胆，爲中西建築藝術融匯的最初始最偉大的成就，這種損失，在藝術的立場來論，將是永無補償之一日的。

第十二章 帝陵

去者日以疎，來者日以親，出郭門直視，但見丘與墳！古墓犂爲田，松柏摧爲薪，白楊多悲風，蕭蕭愁殺人，思還故閭里，欲歸道無因。——古墟墓詩

這首充滿了感傷氣息的詩句，所指雖不必一定是帝王陵寢，然而帝王陵寢實亦不能逃出這可悲的命運，甚至比這更爲不如。原來凡爲帝王者，差不多都抱着秦始皇的「肆意極欲」的主張，生時既有窮極華麗的宮室，死了以後亦要有等量的享受，於是對於陵墓乃措意經營。這一方在顯示帝王的赫赫威勢，使百姓有所攝服，在另方面，還要以孝來作萬民的表率，用以啓發他們的忠信觀念。固然，懷念死者的德業，大事營葬，原也未可厚非。但是金銀珠寶的大量埋藏，却徒然的引起了人們的覬覦之心，往往入土未久，即遭盜掘，寶物散失，白骨曝野，雖然是善意的景仰，却招來相反的結果。禮記說得最好：「葬者藏也，藏也者，欲人弗得也。」然而帝王們，往往執迷於一時的權勢，以爲不厚葬便無法表

示自己是萬乘之尊，所以其被盜掘也最迅速而悽慘，實在並不止於「古墓犁爲田，松柏摧爲薪」的。我們對於盜掘人的無禮與非人道，實在不勝其痛恨之至，同時對於帝業凌替，而至於陵墓不保，也不禁生出甚大的興亡之感來。

一、歷代帝王陵寢的經營狀況

帝王之曉得經營自己的陵墓，亦正是文化進步的表徵。在遠古時代，實在談不到甚麽陵墓，人死以後，屍體棄置山野，一任鷹鷲啄食，虎狼吞噬。後來才曉得用樹枝草葉略加掩覆。我們單從「葬」字本身的構造便可知道。易經又謂：「古者葬厚衣之以薪」，更可明白的確信。從這進一步則爲土葬，在地面隨便掘個土坑將屍體放在裏面，上再覆些泥土便算完事。雖然帝王（就是當時的酋長）也不能例外。墨子曾有關於古代帝王喪葬的記述，謂：「昔者堯北教乎八狄，道死葬蛩山之陰，衣衾三領，穀木之棺，葛以緘之，既犯而後哭，滿埳無封，已葬而牛馬乘之。舜西教乎七戎，道死葬南已之市，衣衾三領，穀木之

棺，葛以緘之，已葬而市人乘之。禹東教乎九夷，道死葬會稽之山，衣衾三領，桐棺三寸，葛以緘之，絞之不合，通之不埳，土地之深，下毋及泉，上毋空臭，既葬收餘壤其上，壟若參耕之畝則止矣。」又劉向傳內亦載稱：「黃帝葬於橋山，堯舜於濟陰，邱壟皆小，葬具甚微。舜葬蒼梧，二妃不從，禹葬會稽，不改其列，殷湯無葬處。文，武，周公葬於畢，秦穆公葬於雍橐泉宮祈年館下。樗里子葬武庫，皆無邱壟之處。」墨子與劉向都是主張節葬的人物，其言固在導人脫却厚葬之習，但所述事實與當時的文化進步情形相較，是頗合情理的。

三代而至於周，文化始燦然大備，禮記上關於喪葬的規定非常清楚而繁細，按着階級的尊卑而各異。其曲禮喪大記中所云：「君大棺八寸，屬六寸，上大夫棺八寸，下大夫棺六寸，屬四寸，士棺六寸。」便可見其一斑。

劉向謂：「文，武，周公葬於畢」。畢便是畢原，在陝西咸陽縣城北之高原上。不過因年代湮遠，至今已無相當遺跡可尋，只有一大邱壟可供後人憑弔而已。文王陵高三丈五

尺，地基東西二百六十尺，南北二百八十尺，爲圓形平頂。武王陵靠近文王陵，略顯低小。成王之陵在文王陵西南，康王則在東南，四陵皆有後代所修建之陵垣及祠堂，陵前並有清巡撫畢源所立之石碑，惟今已一片荒烟蔓草，建築亦日就頹圮，古樹斜陽，徒增悲感，而其實際地址又有種種之猜測，其在建築學上所供之價值實屬有限。

周末列國爭霸，秦始皇卒統一宇內，雄心大略，於一切莫不求其極盡奢華而傳之萬世。萬里長城與阿房宮自不必說，他的陵寢也要高一千二百四十尺，內院周五里，外院周十一里（見長安志），始皇葬於驪山，陵丘甚爲雄偉，雖不逮一千二百四十尺　亦足有二十五丈，陵甚方形，東西約千六百尺，南北千七百尺。有周垣環繞，當時的豪華建築已無遺跡可尋，只有頹陵敗瓦，隨處可見而已。「楚人一炬，可憐焦土！」始皇的陵墓也給項羽領兵焚燬與發掘了的。（詳見後面陵寢的盜掘節）

漢代距今雖亦甚湮遠，但較之周秦已略有遺跡可尋，而文獻所載又比較詳實可靠。如後漢書云：「天子即位明年，將作大匠營陵。用地七頃，方中用地一頃，深十三丈，堂壇

高三丈，墳高十二丈。武帝墳高二十丈，明中高一丈七尺，四周二丈，內梓棺，柏，黃楊，題湊。以次百官藏畢其設，四通羨門，容大車六馬皆藏之。內方外陟，車石外方立 先閉劍戶，戶設夜龍莫邪劍，伏弩設伏火。已營陵，餘地爲西園后陵，餘地爲婕好以下，次賜親屬功臣。」這其間已有些喪葬的專名詞出現，方中爲方形，掘於地面之下，中間安置皇帝的棺槨（卽梓棺亦稱梓宮），四圍又用柏木斷塊累積起來。由此到羨門，中間陳設各種殉葬珍奇物品，這一段道路則稱之羨道。四門的羨門爲通方中的咽喉，一切葬儀完了之後卽行嚴閉，並設各種機關，聯劍伏弩更有伏火，以防備盜掘。方中之上再築壞堂，坵壟，坵壟四周用垣牆圍繞，每面中央設有通門。以外的餘地用以賜給宮妃大臣，此爲漢陵之大致情形，後代陵墓雖有多少之變化，然而大體仍是依照這種規制的。

漢陵遺址今日之存於西安者有十一，卽高祖之長陵，惠帝之安陵，文帝之灞陵，景帝之陽陵，武帝之茂陵，昭帝之平陵，宣帝之杜陵，元帝之渭陵，成帝之延陵，哀帝之義陵，平帝之康陵是。其形式，陵基爲方形，上成錐體，惟到頂端之處則顯平坦，並間有建築

遺跡可尋，原來漢陵是把寢殿設在陵上的，陵側有階梯，祀奉的人可以從旁攀登，這與後來帝陵之將寢殿設在陵前是顯然相異之點，至於實測尺度，塋域最廣者爲延陵，一八三六尺，最狹者爲安陵，一〇〇〇尺。方中最廣者爲茂陵，八三〇尺，最狹者爲長陵，四五〇尺，陵高由七〇尺至一二〇尺，這種數目因年代久遠，風雨剝蝕，以及有意的破壞與增築，自難期其與當時規定相符。

漢後三國鼎立，魏晉在中國建築藝術上，亦無何等之大供獻，迨至六朝乃極力攝取西藏藝術，建築式樣乃顯得巧麗富於變化，日人伊藤清造在其所著中國之建築中祇謂六朝陵墓之可知者據丹陽縣志有梁簡文帝之莊陵，上元縣志之陳武帝萬安陵，頗以未能知其詳情爲憾。關於研究六朝陵墓的書籍，有上海徐家匯天主堂神甫張璜用法文著之梁代陵墓攷（Tombcan Des Liang），後經譯成中文，爲研究六朝陵墓不可多得之參考材料。嗣又有人作實地的察踏，對於六朝陵墓乃有一較清晰的認識。

南朝陵墓之在丹陽縣者計有齊高帝父蕭成之的永安陵，高帝蕭道成的泰安陵，武帝蕭

頤的景安陵，明帝父蕭道生的修安陵，明帝蕭鸞的修陵，簡文帝蕭綱的莊陵。不過這些陵墓，因各書記載互有出入，而遺跡又已泰半湮滅，現在可知者，祗有丹陽縣東北二十里的齊之景安陵，梁之建陵與修陵，及城東二十里之梁之莊陵而已。

梁武帝之景安陵，陵墓已不存在，在阡陌間只能見有一石獸屹然而立，另一則已仆倒，此種石獸形狀頗爲奇特，頭上有向後背曲之角。兩脅刻有鳥翼，胸部更有卷曲之花紋，張牙昂首 下唇更與突出之前胸接連，成爲支柱之勢，雕形奇偉，線條柔和，充分表出六朝藝術之特色。蕭順之的建陵，在景安陵西約半里之蕭塘港地方。陵前石獸也與景安陵者相仿，惟兩者均已傾倒田隴間，徒供行人坐臥休憩之用而已，石獸之後有石柱一對，高約二丈，柱下有基座，上刻四隻蛤蟆，兩兩相對 極爲活躍生動，柱頂有承露盤 直徑約六尺，厚約一尺，正面及邊緣都刻有蓮瓣形的浮雕，盤上更有石獸，與前記之形略同，承露盤下有高約四尺五寸，寬約五尺之大石板，上刻六寸大字八，文爲：「太祖文皇帝之神道」。東柱爲正書反刻，西柱爲正書正刻。石板上下之柱身，則刻有交扭之夔龍與瓣形花紋

，極爲玲巧富於變化。過石柱約兩丈卽是兩隻石龜俯臥，碑身已不知去向，龜形不大，首尾不過七尺，雖無重負，料亦不無孤寂之感！

據梁代陵墓考的序言中謂：「……其中最可注意者爲墓前幾種石刻：（一）有翼石獸，（二）希臘式石柱，（三）反書文字。這種遺跡所在的原因是：（一）南朝多信佛，因將印度藝術（有翼獸）傳入中國；（二）由印度間接將希臘藝術（石柱）傳入中國；（三）欲宣揚祖德，石柱刻反書文字，使易拓爲帖幅。其影響爲（一）希臘印度藝術傳入中國，使中國藝術有長足的進步。（二）因反書文字，拓之成正文，爲用木板印書的動機」。石刻反書係當時流行的一種字體，一反一正，或許在求其對稱美，若謂宣揚祖德，易拓爲帖幅，因而竟影響印刷術的發明，這則未免牽強。

唐代的武功文事俱極隆盛，其在建築上之成就，也極富有渾大雄壯之氣，帝王陵寢爲建築藝術主要原素之一，故也可充分的表現出這種氣派來。

唐陵之大舉，亦在西安附近之各縣。計高祖獻陵在三原縣東北四十三里唐朱村，太宗

昭陵在醴泉縣東北五十里九嵕山，高宗乾陵在乾州西北五里梁山，中宗定陵在富西縣西北十五里龍泉山，睿宗橋陵在蒲城縣東北三十里金粟山，肅宗建陵在醴泉縣東北十八里武將山，代宗元陵在富平縣西北三十里檀山，德宗崇陵在涇陽縣西北四十里嵯峨山，順宗豐陵在富平縣東北三十三里金甕山，憲宗景陵在蒲城縣東北三十里金熾山，穆宗光陵在蒲城縣北二十里堯山，敬宗莊陵在三原縣東北三十里太平鄉胡村，文宗章陵在富平縣西北二十里天乳山，武宗端陵，在三原縣東北三十里神泉鄉張村，宣宗貞陵在涇陽縣西北六十里仲山，懿宗簡陵在富平縣西北四十里紫金山，僖宗靖陵在乾州東北十五里岑陽鄉鷄子堆。西由乾州起，東至蒲城縣之金粟山止，橫亘五縣二百五十里；十足表現盛唐之雄霸氣勢。

在上述十八陵中，除獻陵，莊陵，端陵係在平原外，其他十五陵背列山岳；實行所謂山陵制度，其用意則爲節省人力，形勢雄偉，又可防範盜掘，顧慮可謂周密，惟是仍不免被掘於五代，誠堪婉惜。現僅就諸陵中，堪作代表者略述一二，以見其規模。

昭陵在醴泉縣東北五十里之九嵕山，形勢險峻，建築雄偉，不但爲唐代之代表，其石

人石獸之雕刻，在藝術史上亦佔有彪炳之地位。據文獻通考載當時之經營情形謂：「昭陵在京兆府醴泉縣，因九嵕峯，鑿山南西深七十五步爲元宮 山旁岩，架梁爲棧道，懸絕百仞，繞山二百三十步始達元宮門，頂山亦起遊殿。文德皇后卽元宮，後有五重石門，其門外於雙棧道山起舍，宮人供養如平常。及太宗山陵畢，宮人亦依故事，留棧道准舊。」後來閣立德以爲旣菲畢太宗，乃准請將棧道拆除，以防意外，又因山上寢殿焚燬，供奉不便等等原因，乃另在山下建築寢殿，今已圮滅，不見其遺跡矣。

在昭陵中最值一述者厥爲石刻，其中包括馳名於世的所謂「昭陵六駿」及蕃首石像。六駿者卽飽經戰場，患難與共之太宗愛馬，計一爲平竇建德時所乘之青騅，二爲王世充擊竇建德時之什伐赤，三爲討伐宋金剛時之特勒驃，四爲平定東部時所乘之颯露紫，五爲平定劉黑闥時之拳毛騧，六爲征討薛仁泉之白蹄烏，此等駿馬皆爲半肉雕。姿式骨格極盡寫實之妙，其中最爲生動者則爲颯露紫，馬鬣結成三結，尾向上縛，鞍、鐙，泥障，韁轡，胸擊無不明細顯出。馬前更有一人牽挽，係當時功臣邱行恭，蓋在戰爭時太宗馬傷，邱以

己馬進，乃得脫險，邱戴胡帽，跨劍攜弓，亦極勇武，惜馬足已略有剝落。其拳毛騧更被盜至美國，今則陳列於費城博物院矣。蕃酋石像係唐貞觀所降服之各國酋長，如吐蕃，龜玆，於闐，焉耆，高昌，吐谷渾，新羅，林邑，突厥，薛延陁……等，意在顯彰武勳，垂昭後代，此也爲以前諸代陵墓所未有者。

次則爲乾陵，在乾州城之梁山上，形式雄偉並不次於昭陵。陵前石刻數目尤夥。參道最前方有高二丈之石柱一對，雕刻甚爲精巧。次則爲飛龍馬一對，此馬之翼與六朝之翼獸不同，成爲雲卷形，蓋寓有象徵意義。再進爲朱雀一對，石馬五對，石人十對，無字碑，陵垣之內亦有蕃酋石像數十。陵前更有巨大石獅一對，高十二尺雕刻偉麗，盛唐之雄渾作風發揮無遺。

研究中國藝術史者，率皆將唐視爲極盛時期，至宋元則爲衰頹時期，在陵墓方面亦頗顯著這種狀態。

北京歷代之陵在鞏縣西約六里地方俗稱八陵，即洛水與羅水中間平原之太祖、太宗、

神宗，哲宗，定宗，及羅水東方之仁宗英宗眞宗等八陵，後爲金人大肆破壞，今所餘者無非其大致形骸而已。現僅就宋太祖之永昌陵及太宗之永熙陵略加論述。永昌陵前有神門遺址，出門里許爲乳台，左右相對，今已只餘土堆。參道之東西有石人石獸之行列。再經鵲台址卽達陵墓。一進乳台有二石柱對立，次爲與實物同大之石象及石人一對，再次爲一對大石碑兩　上有陽刻馬首鳥，依次則有石獬豸一對，鞍馬馬卒各二對　石虎石羊各二對，石人七對，最末爲石獅一對，武石一對　用飾鵲台前面之參道，此蓋係參酌唐制而又另加石象，獬豸，石虎石羊等物，乃爲後代帝王陵墓之標準　至於太宗之永熙陵，規模大體與永昌陵相似．石刻排列的順序也都相同，計石華表一對，爲八角形，柱上布蓮座．上冠以寶珠形，八角各方面有雲龍寶相華文樣之薄肉雕。石象一對，高七尺五寸，長十尺五寸，石馬首鳥一對，馬首爲鳥形，後有碑石，石獏一對　鞍馬二對，馬卒左右各二人，馬長約九尺五寸，馬足高八尺，石虎一對呈跪座之形，高約六尺　石羊二對，前脚折屈，石人三對，文官石像四對高約十尺，石獅一對，武官石像一對，此石列完了卽爲第三神門，遺址

尙存，稱鵲台，從此向北二百七十五呎地方卽係陵墓遺址，爲截頭方堆形，每邊長約一百七十五呎。四周有神垣，約長七百呎，四隅角亦有角台，現已頹圮，總觀其規模，大體由漢唐之制因襲而來。其石刻則頗近於寫實，比例勻稱，手法亦相當精鍊，以上爲永昌永熙二陵之略狀，北宋其他諸陵規模亦頗宏偉，迨至宋室南遷，其南宋諸陵則不勝其荒涼寂寞之感。南宋六朝之陵在紹興東南二十五里之寶山，就中高宗之永思陵，孝宗之永阜陵，光宗之永崇陵，寧宗之永茂陵，略佔南方，俗稱南陵。理宗之永穆陵，度宗之永紹陵，在北，俗稱北陵。今就孝宗之永阜陵言之，兆域僅東西約八十尺，南北約九十尺，繞以垣牆，南有神門，內有享殿 爲三間四面之小建築，其側壁嵌有明清帝王石刻祭文，享殿之後有墳，徑約十五尺高僅八尺，如圓錐狀。其前有「宋孝宗皇帝陵」周圍亦有牆垣環繞，達享殿之兩端。兆域之內有蒼松老柏略行點綴 墳隴既小，且無石刻，以南宋一代明君，祗餘此荒猥陵墓，甚爲可慨，南遷之宋朝 因擬恢復故土，故帝王歿後，率築成此種臨時「攢宮」，以備將來遷移，再事營造，不意不但金人不曾擊退，元兵反而崛起，終至滅亡，

而所謂攢宮者，也被大肆破壞，實令人不勝嘆惜。

元朝入主中國，前後不過八十餘年，其間征伐未息，而元之諸帝又因互爭王位，而彼此殘害，加之民族風俗之不同等等原因，遂無何等龐大陵墓修建。迨至明太祖定天下後，又恢復漢制，厚葬之風，重行掀起，不但駕宋而過之，直可追漢唐，昌平之明十三陵，實爲世界唯一的宏偉帝王陵墓。

明太祖建都南京，歿後遂葬於南京郊外之鍾山，是爲孝陵，規制亦極壯偉，太祖之孝陵在南京鍾山山麓，規制頗爲宏偉。陵前參道兩側，有臥獅，立獅，立獬豸，臥駝，立駝，臥象，立象，臥麟，立麟，臥馬，立馬各一對，再次則有石柱一對，武石二對，文石二對，而達石坊，由此右折則至靈台之前面，先有石橋三道，次則爲稜恩門經碑閣而至稜恩殿。惜因戰亂，唯存基址而已，過稜恩殿之後方一門有石橋，再前則爲明樓，樓閣已失，亦空餘台址，其後卽爲龐大之明太祖靈台，墳爲圓形，上有雜樹叢生，外繞磚壁及御溝，石獸之制雖自唐宋以來便有，但如孝陵之石像立臥交相參錯者則無前例。而碑閣明樓之制

，亦以此爲嚆矢。此蓋係較唐宋陵墓又別有創造及進步。其後建文遜國，下落不明，故無陵墓。燕王棣既有天下，乃遷都北京，永樂五年，帝之仁孝皇后崩於南京，成祖乃命人各地踏查適當地方，以便經營壽陵。禮部尚書趙某於永樂七年擇定黃土山（後改爲天壽山）以武義伯王通營構築工事，十一年春乃葬皇后於此，十二年七月，帝北巡，崩於楡木川，十二月葬於前記之陵地，是即爲赫赫的長陵。這之後，明代歷代帝陵，率設於其左右，除景宗外，直至最後之思宗（崇禎帝）共爲十三陵，玆將明代列帝之陵墓地點列表如後——

帝號	帝名	在位年數	十三陵的順序	陵名	山名
(一)太祖	朱元璋	洪武一—三一年		孝陵	南京鍾山
(二)惠帝	允炆（太祖之皇太孫）	建文一——四年		不知所終無陵	
(三)成帝	棣（太祖子）	永樂一—二二年	第一陵	長陵	天壽山
(四)仁宗	高熾（成祖子）	洪熙一年	第二陵	獻陵	黃山
(五)宣宗	瞻基（仁宗子）	宣德一—一〇年	第三陵	景陵	黑山

(六)英宗	祁鎮（宣宗子）	正統一—一四年	第四陵	裕陵	石門山
(七)景宗	祁鈺（英宗弟）	景泰一——七年		北京西郊	
(八)英宗重祚		天順一——八年			
(九)憲宗	見深（英宗子）	成化一—二三年	第五陵	茂陵	聚寶山
(十)孝宗	祐樘（憲宗子）	弘德一—一八年	第六陵	泰陵	
(十一)武宗	厚照（孝宗子）	正德一—一六年	第七陵	康陵	金嶺山
(十二)世宗	厚熜（孝宗孫）	嘉靖一—四五年	第八陵	永陵	楊翠嶺
(十三)穆宗	載垕（世宗子）	隆慶一——六年	第九陵	昭陵	筆架山
(十四)神宗	翊鈞（穆宗子）	萬歷一—四七年	第十陵	定陵	
(十五)光宗	常洛（神宗子）	泰昌一年	第十一陵	慶陵	
(十六)熹宗	由校（光宗子）	天啓一——七年	第十二陵	德陵	潭子峪
(十七)思宗	由檢（熹宗弟）	崇禎一——七年	第十三陵	思陵	鹿馬山

十三陵中以長陵規模最爲宏大，其他十二陵散處左右或二三里六七里不等，由南口至十三陵有二十餘里之距離，遠遠即可望見巨大之白石坊矗立於平原間，石坊五闕六楹，最下方地板石長一百二十三尺，寬二十八尺，石闕中央者甚大，其開口十三尺餘，左右十一尺餘，再次爲九尺餘，其坊頂亦因之遞減，極爲勻稱美觀，坊形爲方形，柱下礎盤雕刻蓮瓣，再上前後各有異獸蹲踞張吻露牙，極爲生動。坊之上端有三橫桁，其中間者更施以花紋浮雕，原曾敷有彩色，今已剝落，明朝盛時，四匝，廣置松柏，陰陰鬱鬱，極盡托襯之妙。今則荒蕪一片，石坊孤聳，要亦不失其雄悍氣象。坊北有石橋三座，又二里至大紅門，過北門北向而行，即可直趨長陵，入門里許有碑亭，上覆黃瓦，四角立有盤龍石柱，飛簷四出，甚爲美觀，亭內有碑，上刻「大明長陵神功聖德碑」係宣德十年所建，出碑亭北行半里許，有六角形之石華表二，上刻雲卷，柱盤則有蓮瓣之浮雕，頗顯拙笨。再北則參道，左右分列各種石像，計獅子坐像二，獅子立像二，獬豸坐像二，獬豸立像二，其他駱駝，象，麒麟，馬等，亦坐立各二對，次爲武臣立像四，文臣立像四，勳臣立像四，共計

三十六軀，約計用石一千立方尺，帝王威力實足驚人。

再北爲櫺星門，亦稱龍鳳門，門三道，爲黃琉璃竹瓦蓋，更過五孔及七孔兩石橋，橋水已涸，由此便可遙見金碧屋瓦，掩映於綠樹之間，再行二里許，始達長陵門，由石坊至此蓋已有十五里之遙，長陵之宏偉可以想見矣。

長陵門爲寢殿正門，黃屋重簷，斗拱亦加漆飾，過此則爲稜恩門，內有神帛爐二，形制如樓，黃琉璃製成，甚爲工巧。再北數十步則爲赫然之長陵享殿，稜恩殿。此殿之大體樣式及裝飾相同之於北京紫禁城內太和殿。丹陛三道，中央者刻二龍戲珠之狀。殿前有大理石欄干三重，潔白之色與殿之金碧互相輝掩。殿東西九間，廣二十丈，南北五間，深約九丈。中有柱卅二，每柱高三丈，周約一丈一尺，皆爲巨楠所製，工程之偉，令人驚佩，上層斗拱施九彩，下層七彩，亦極爲絢爛。殿中有楠木龕一，上刻雙龍環繞之形，內供神位，大書「成祖文皇帝之靈」七字，殿之兩廡各十五楹，殿後有額圯之白石坊。再北則爲寶城，城周二里，前爲甃門，中有甬道，可通墓前之石門。寶城之前有明樓，額曰「長陵

」，內有穹碑，螭首方座，上刻「大明成祖文皇帝之陵」九字，字大徑尺，中塡以金，陵爲土饅頭形，經一百一丈八尺，十爲三陵中之最宏大者。

其他諸陵分列左右，規模雖遜，然亦不失帝王雄大之象。其中最使人悽哀者，則爲崇禎帝之思陵。崇禎十七年，闖賊入京，帝自縊煤山，關於其葬事，顧亭林集有云：「大行皇帝御宇之日未卜山陵，田妃薨，葬悼陵，距西山口一里許，遣工部左侍郎陳必謙等營建，未必而都城失守，賊以大行皇帝，大行皇后周氏梓宮至昌平州，士民率錢募夫，葬之田妃墓內，穆田妃於右，帝居中，后居左，以田后之槨爲帝槨，斬蓬藋而封之，後乃建碑亭，前後各一座，門三道，殿三間無階，兩廡各三間，有周垣而規模狹小，曾不及東西井之閎深，門外右爲司禮太監王承恩墓，以從死祔焉」。今則衰垣斷瓦，一坯黃土，大遜於其他諸陵。

清朝自滿洲崛起，一切典章俱仿漢制。其帝王陵墓，雖略較十三陵遜色，蓋亦足以代表一時代的建築藝術，却也不容忽視。清太祖努爾哈赤及太宗當時建都奉天，歿後太祖葬

奉天附近之福陵（俗呼東陵），太宗葬於昭陵（俗稱北陵），此二陵俱非二帝生前所營建，東陵順治八年封為天柱山　康熙二年改建。昭陵後有隆業山，山係人工所築，不如東陵之雄偉，不過北陵距奉天較近，每屆春秋佳日，市民遊覽參拜者絡繹不絕，此二陵及興京之永陵，為在滿洲僅有之帝陵，故願將昭陵之大概規模略加論述。

出奉天北郊，遙望有松柏陰陰鬱鬱，氣象森然者卽為昭陵。有平整之大路可達。過新開河上之小橋卽可見紅垣碧瓦掩映蒼松古柏之間，路之兩側有下馬石，華表，石獅等，兩兩相對，再北則有神橋，過橋有白石坊迎立面前，為三間四棟，固不棣明十三陵之太石坊，亦屬難能，兩側有更衣廳及宰殺廳，正門之內尚有華表，獅子　麒麟，駱駝，馬，象各一對，石獸終列卽為碑樓，中有「大清昭陵神功聖德碑」，雕以漢、滿文字，碑樓之北又有華表一對。寶城之前為隆恩門，三層飛簷甚為壯麗，寶城四隅各有角樓、城內有隆恩殿，兩側亦有廡殿。一切規模俱倣明陵，惟具體而微。陵之四周松柏茂密，風景甚佳，又因近在市郊，週末全家作「皮克涅克」之人極多。

清朝既入主中國，文治武功亦曾宣赫一時，其帝王陵墓大部遂亦卜於北京附近，遵化之東陵、及易縣之西陵。茲除太祖、太宗兩陵不計外，將在東西陵者列示如下……

帝號	帝名	在位年數	陵名	所在
世祖	福臨（太宗子）	順治——一八年	孝陵	東陵
聖祖	玄燁（世祖子）	康熙——六一年	景陵	東陵
世宗	胤禎（聖祖子）	雍正——一三年	泰陵	西陵
高宗	弘曆（世宗子）	乾隆——六十年	裕陵	東陵
仁宗	顒琰（高宗子）	嘉慶——二五年	昌陵	西陵
宣宗	旻寧（仁宗子）	道光——三〇年	慕陵	西陵
文宗	奕詝（宣宗子）	咸豐——一一年	定陵	東陵
穆宗	載淳（文宗子）	同治——一三年	惠陵	東陵
德宗	載湉（穆宗甥）	光緒——三四年	崇陵	西陵

東陵在河北遵化縣，西北七十里之昌瑞山，東西北三面環山，勢如明十三陵，惟氣象稍遜，各陵比較略嫌靠近，松柏極多，惜入民國後，組織所謂林務局者，大加砍伐，今已呈荒涼景象。最近曾有植林計劃，以恢復昔日的森嚴景象。東陵除世祖，聖祖，高宗，文宗，穆宗五帝陵外，尙有妃，后，公主，親王等陵，共計十八。西陵在河北易縣西北，世宗，仁宗，宣宗，德宗等五帝陵及妃后等陵，共計十一。東西兩淸陵規模不如明陵之氣宇宏大，不過因年代較近，其建築石刻等尙大體完整，在考據上常有甚大之便利。今將雍正帝之泰陵大略，加以概述，以見一斑。泰陵爲雍正生前所經營之壽陵，最前端有白石五孔橋，過橋爲大紅門，門前也有五間六棟之石坊，柱上有龍，鳳，獅子，雲文，寶相花紋等之浮雕，手法亦甚精美。再經三孔橋，神功聖德碑樓，七孔橋，卽有華表，石獅，石象，石馬，文武石人等兩兩分立。泰陵前面有隆恩殿，五間重簷，上覆黃色琉璃瓦。殿前有露台，石階上各飾以白色欄干，斗拱彩畫之色尙新，頗顯壯美。雍正朝正處於盛淸文化絢爛時期，故陵之規模，意匠俱甚精麗，不過却乏明初剛樸渾雄之氣。

民國以後，取消帝制，雖無帝王陵墓之修築，然而如孫總理之中山陵，奉天一代梟雄張作霖之元帥林，亦俱爲莊嚴宏偉之陵墓。尤以中山陵，更富有革命氣象，一掃以前帝王陵墓之封建意識，具有劃時代的意義。

二、厚葬與節葬

儒教思想支配中國有數千年之久，所以「盡禮」「盡孝」，也最被人擁護，厚葬便正合於這兩個條件，自周秦以至於今日，這風氣依然未改。周朝對於天子的陵墓開始有了規定，帝王的陵墓能合於「禮」便可，越「禮」也就要受非議。可是一到戰國，那許多諸侯和當時的平民便信意胡幹起來。如韓非子云：「齊國好厚葬　布帛盡於衣衾，材木盡於棺槨。桓公告於管仲曰：布帛盡則無以爲幣，材木盡則無以爲守備，而人厚葬不休，禁之奈何？管仲曰：凡人之有爲也，非名之，則利之也。於是乃下令曰：棺槨過度戮其尸，罪夫當喪者。夫戮死無名，罪當喪者無利，人何故爲之也？」平民的厚葬風氣那樣濃厚　而

「王公大人」也更是如此。墨子謂：「今王公大人之爲葬埋則異於此，（按：異於堯舜古樸之風也），必大棺中棺革闠之三，雜壁玉卽具。戈劍鼎壺，文綉素練，大鞅萬領，與馬女樂皆具。曰必捶垛羨通，壟堆倣山陵。」迨至秦始皇，更抱「凡所爲貴有天下者，得肆意極欲。」漢書賈山傳載始皇陵云：「死葬乎驪山，吏徒數十萬人，下徹三泉，合采金石冶銅錮其內，漆塗其外，被以珠玉，飾以翡翠，中成觀遊，上成山林，爲葬埋之奢至於此。」至於裏面：「珍寶之藏，機械之變，棺槨之麗，宮館之盛，不可勝屈，又多殺宮人，生埋工匠，計以萬數。」（見漢書劉向傳）這種描寫雖然有誇大之嫌，然其陵墓之奢侈，却可以想見。

漢陵亦極盡奢侈，埋藏之富，幾駕秦始皇而上之。除陵墓外更置陵邑，用以守護及祭祀。其辦法據文獻通考謂：「漢興，立都長安，徙齊田，楚昭，屈，景及諸功臣家於長陵。後世世徒吏二千石，高貲富人，及豪傑兼併之家於諸陵。長陵邑萬戶，奉常屬官有諸廟寢園令長丞，東園匠令丞，主作陵內器物。又有園郎，寢郎。故事近臣皆隨陵爲園郞，園

中各有寢便殿。日祭於寢，月祭於廟，時祭於便殿，寢日四上時，丞相以四時園。」這種陵邑除貴族外，更強令某處百姓棄家搬遷，實在是一種暴政。到漢元帝乃下詔廢止，文中有謂：「今百姓遠棄祖先墳墓，破產失業，親戚別離，人懷思慕之心，家有不安之意，」等語，影響民生，安定於是可見。武帝的茂陵，據漢書所載：「武帝時，又多取好女至數千人，以塡後宮，及棄天下，昭帝幼弱，霍光昭事，不知禮正，安多藏金錢財物，鳥獸魚鼈牛馬虎豹生禽凡百九十物，盡瘞藏之，又皆以後宮女，置於陵園。」又惠帝安陵，竟將關東倡優樂人五千以爲陵邑，終日歌唱，故又稱「女啁陵」，死而不忘風流，眞是令人忍笑！

漢以後，除因時勢所不許，或特儉約洞悉民苦的幾位皇帝外，陵墓經營大抵俱甚輝宏，而殉葬物品亦不分類別，祇要帝王生時喜歡，便一律給他帶到墳墓裏。唐太宗連王羲之的蘭亭序眞蹟都不肯丟下，其他珍玩可以想見。

有許多富有眼光的學者，見到這情勢的不妥，乃起而反對。淮南子謂：「厚葬久喪以

送死、孔子之所立，而墨子非之。」孔子主張三年之喪，而墨子則主張三月，墨子更有節葬篇以披瀝他自己的見解，內中極言儒家主張之不合理，而加以痛切的反駁，如「節葬篇下」有云：——「上士之操喪，必扶而能起，扶而能行。以此共三年，若法若言，行若道，使王公大人行此，則必不能早朝，使農人行此，則必不能早出夜入，耕稼樹藝。使百工行此，則必不能修舟車，爲器皿矣。使婦人行此，則必不能夙夜興寐，紡績織紝。計厚葬爲多埋賦財者也，計久喪爲久禁從事者也。財已成者，挾而埋之，後得生者而久禁之。以此求富，此譬猶禁耕而求獲也，富之說無可得焉。是故求以富家而既已不可得矣，欲以衆人民意者可耶？」

這雖然是站在功利的立場來立論，理由也非常充足。他贊成古昔的葬法：「衣三領足以朽肉，棺三寸足以朽骸，掘穴深通於泉，流不發泄則止，死者卽葬，生者莫久喪用哀。」

儒家則主張人性，反對純粹的功利主義，所以孟子罵墨子爲禽獸。孟子滕文公上有云

：「蓋上世嘗有不葬其親者，其親死則舉而委於壑。他日過之，狐狸食之，蠅蚋嘬之，其顙有泚，睨而不視。夫泚也，非爲人泚，中心達於面目，蓋歸反虆梩而掩之，掩之誠是也。則孝子仁人之掩其親，亦必有道矣。」孟子主張厚葬，謂爲「盡於人心，」雖然對於生產有妨礙，但是「愼終追遠，民德歸厚矣。」精神心理方面却也有很好的影響。不過極端的厚葬孔子也很反對，家語謂：「季平子卒，將以君之璵璠斂，贈以珠玉。孔子聞之曰：送死以寶玉，是猶暴屍於中原，示人以姦利之端」這種見解眞是非常英明的。

三、歷代陵墓的盜掘

孔子的所以發出那樣的言論，在當時或者以前必定有過陵墓被盜掘的事件發生，不過年久遠無可稽考罷了。列國時候陵墓因厚葬便多有被發掘者，至秦始皇其陵墓據史書所記，尙未修竣，便給項羽領三十萬之衆盜發了，水經注謂：「三十萬人，三十日運物，不能窮，關東盜賊銷槨取銅。」後被火焚，延九十日不能滅，可見其慘重。當時呂不韋在呂氏

春秋裏便說「無不亡之國，無不掘之墓，」這眞是慨乎言之了。他見當時的厚葬足以引起掘墓的危險，又謂「世之爲丘隴也，其大若山，其樹若林，以此觀世示富則可矣，以此爲死則不可。是故大墓無不掘者，而世爭爲之，豈不悲哉！」說得雖然那樣明白痛切，漢代陵墓依然規模宏大，盛行殉葬。劉向怎樣的勸諫也未得成帝的採納，後來赤眉賊樊崇等，乃掘西漢諸陵，掠取寶物，並侮辱呂后的屍體。三國時曹操掘梁孝王之陵，而自作七十二疑塚，一發可笑。唐太宗生前，防人發掘陵墓，在高五千尺之九嵕山絕頂修築陵墓，南爲絕壁，北爲棧道，既葬之後，拆除棧道，將棺葬於玄宮，用心可謂周密，然而在終唐之世，亦被黃巢賊衆發掘，連其非常珍愛的王羲之蘭亭帖也一併被盜，唐之其他諸陵，除高宗之乾陵外，五代時率被亂賊所掘。北宋八陵，亦曾爲金人發掘，破毀棺木，盜取殉葬物品。南宋六陵爲元之江南總攝胡僧楊璉珈眞所發掘，除將陵中珍物，盜掘外，並將皇帝散骨，與牛馬者同埋一所，擬在其上建鎮南塔，時有村夫唐珏，見而非常悲憤，乃乘夜盜去，幸稱無事，其後洪武立國，乃再建簡單之陵墓，而將此等散骨埋葬。明陵少數亦爲李自成

所發掘，後經清朝之順治，康熙，乾隆等帝，力加保護修理，幸稱無事。但其盜掘規模最大者即為清陵，而事件發生於民國，有計劃有組織，真是最駭人聽聞不過的事。

原來清室之東西兩陵，入民國後，均各有鎮守使一員及軍隊若干專事保護之責，可是保來保去，陵木的松柏都砍了賣錢，而咸赤裸狀態。守衛的人又將裝飾陵墓的寶器，物品盜賣，破壞建築物，無所不用其極。後因時事屢變，守衛者亦頻頻交迭，而每次兵變即佔住廡殿寶屋，將正式守衛人員趕出，民國十五年秋，奉軍入關，除將松柏伐盡外，並紛紛盜掘寶物，至冬，奉軍第二十八軍軍長岳兆麟，到馬蘭峪收編土匪，軍隊分駐各饗殿，配房之內，門窗木器等，隨便拆燬焚燒，十六年春有匪人發掘惠妃陵，將棺挾出，由屍體將殉葬寶物奪下，屍身狼藉棄於棺外，馬蘭鎮署捕獲五名犯人，因拘於遵化縣署，尚未待審決，便又發生了重大的盜掘案。

在六月十二日軍長岳兆麟收編土匪完了之後，有土匪團長馬福田其人，受保定軍府之命，轉駐濼縣，他乃乘馬蘭峪兵力空虛，起意發掘東陵，因馬係當地土著，對陵墓之寶藏

垂涎已久，靜待時機成熟，便即下手。可是在這期間，七月二日拂曉，駐屯薊縣馬伸橋之孫殿英第八師師長譚溫江率兵一團，襲擊馬福田部下，激戰數刻，馬軍潰敗，於是譚乃駐於馬蘭峪。後又藉索敵人，檢查武器爲名，大肆劫掠。三日之後，又有第八軍柴雲陞之部下，第七旅旅長韓大保，率兵一團，工兵一營，迫擊砲兵一連，由西南的葦子峪的間道而來，分駐於裕陵，孝東陵，定東陵等處。更揚言與譚不和，開始戰鬥等語，其實是作好的圈套，藉機盜陵。於七月四日開夜秘密進行工作，先發掘寶城，因不得入地宮，乃用火藥炸開石門，不過或因時間不足，或因出水關係，多數失敗，只有裕陵及普陀峪之定東陵，兩處遂手，得將珠寶等盜出。

此事發生後，喧騰一時，清室宣統帝於二週後得悉，除電閻錫山詰問，並促處斷外，更派載澤，溥忻，耆熙，寶熙，陳毅等五人，親赴陵地調查，以便修復。其報告文中有：「裕陵寶城以內，隧道之上，緊接影壁之下，被匪掘一大穴，廣約丈餘，其外外觀無何損傷。」後又在陵外拾得人骨斷塊及女龍袍，上附珍珠已被拆去，裕陵隧道中入口開啓，門

內浸水約三四尺，其他二石門亦已半開。其普陀峪東陵穴內磚石撤除，金槨被燬，玉體尙全，後乃重行收歛，並在附近拾得珍珠十五顆，當係賊人遺落之物、繼經詳細調査，發現建築物及祭祀用器破壞盜走極多，西太后的陵墓，盜掘更慘。

誘人盜墓的自然是那些寶貴的殉葬物，據謂西太后陵中有一翠玉西瓜價值萬萬元，其他珠寶亦不下千萬，於是一般古玩店，珍珠商，乃大肆收買，其間雖曾小有破獲，但大部皆已流入國內外收藏家之手內矣。

四、今後陵墓應取的途徑

最近伶人楊小樓的墳墓也被人盜掘了，他曾作過淸墓的供奉，所以有些御賜的物品，據聞有玉如意一隻曾經殉葬，果然不到二年的工夫便被發掘，由此可見陵墓、不論其爲帝王庶人，一有寶藏卽難免盜掘，所以節葬實是絕對的必要。

一個偉大人物的歿去，固然需要一種「永久性的紀念」但是不必在寶貴的殉葬品上。

假如死者生前有什麼酷愛的品物，那麼無妨送到公共的保管處所去，如博物館之類，數目多了可以闢成專館，立碑紀念，人人得以瞻賞研究，且能見生者之遺德。與死者殉葬，即使死者有知，其欣賞把玩也是暫時的，自私的，反而連累自己的骸骨不全，當事者既不要有「帶進土裏」的頑固觀念，爲子孫的也不要以這爲孝道，孝道並不是用珍玩，來誘惑賊人來發掘墳墓的。

反對厚葬亦並不是主張薄葬，尊親之逝，心裏自然感到莫大的苦痛，爲報生德，乃大事營葬，這是一種「人情，」原是很可贊佩維護的，不過這種人情要加以節制，在喪葬方面亦應當有限度，要簡單樸素，而富有紀念的意義，在這一點上西洋的營葬方法很可以做我們的參考。

有餘資，有寶貴的紀念品，可以築成紀念館，學校，醫院，和辦理其他慈善事業，這樣，不但能有永久紀念的重要意義。而骸骨在棺木中，一定放得穩貼，不但不會被人發掘，縱無「下馬石」的樹立，過往人等也一定要致敬意的。

第十三章 明器

中國古時迷信鬼神之說，而厚葬之風又甚盛，遂有明器之制。明器，據釋名謂：「送死之器曰明器，神明之器，異於人也。」明器亦有稱爲鬼器者，蓋相信人死爲鬼，靈魂不滅，依然可享用人世間的一切，於是乃倣生人之具，製爲明器。禮記檀弓云：「塗車芻靈，自古有之，明器之道也。」塗車係以泥爲車，芻靈係束草爲人，極爲粗簡。後來俑器出現，面目酷肖生人，實啓後日以生人殉葬之風，孔子謂爲芻靈者善，謂爲俑者不仁，又謂：「始作俑者其無後乎，爲其象人而用之也。」其故便在此。

孔孟對於俑器雖然反對，但於其他明器則取擁護態度。孔子謂：「爲明器者知喪道矣。備物而不可用也，哀哉死者而用生者之器，不殆於用，殉乎哉 其曰明器，神明之也。」所謂備物而不可用乃係明器雖亦作生人具物之狀，內不盛物，祇作陳設，荀子所謂：「人器實，明器虛」是也。周末厚葬之風漸起，除明器數目逐漸加多外，以生人殉葬之慘劇

乃續行演出。西京雜記載幽王之陵內情形云：「幽王冢甚高壯，羨門既開，皆是石堊，撥除丈餘深，乃得雲母深尺許，見百餘尸縱橫相枕藉，皆不朽，惟一男子，餘皆女子，或坐或臥，衣服顏色，不異生人。」此即係以生人殉葬之始。春秋之世此風更厲。秦穆公以三良從葬，魏武子以嬖妾殉葬，中亥氏以其二女殉楚王，吳越春秋更載謂吳王闔閭有女自殺，吳王痛之甚，厚葬之外，更誘萬民入羨道，乘機塞之，殉死者極多。史記始皇本紀載：「二世曰：先帝後宮非有子者，出焉不宜，皆令從死、死者甚衆。葬既已下 或言工匠為機，藏謂知之，藏即泄。大事畢 已藏閉中羨，下外羨門，盡閉工匠藏者無復出焉。」殘忍可謂達於極點。墨子謂：「天子殺殉，衆者數百，寡者數十。將軍大夫殺殉，衆者數十，寡者數人。」當非虛構。

漢後此風稍戢，但以生物殉葬者亦常見籍載、於明器種類及數目開始有所規定：並設東園署為專供帝室喪葬用品之機關，明器有筲八，盛容三升，計黍一 稷一，麥一，粱一，稻一，麻一、菽一，小豆一是也。甕三，容三升，醯一，醢一，屑一。黍飴則載以木樹

，覆以疏布。甁二，容三升，醴一，酒一，亦載以木桁，覆以功布，瓦鐙一，形矢四，形弓一，卮八，豆八，籩八，形方酒壺八，盤匜一具，杖几各一，鑪十六，鎛四，磬十六，塤一，簫四，笙一，箎一，柷一，敔一，琴瑟六，竽一，筑一，坎侯一，干戈各一，笮一，甲一，胄一、涂車九乘，芻靈三十六匹，瓦灶二，瓦釜二、瓦甑一，瓦鼎十二，勺一，瓦案九，瓦大杯十六，瓦小杯二十，瓦飯槃十，瓦酒罇二，匏勺二。此外尚有金銀珠玉，綺秀兵器、鏡鑑泉貨，車馬牲口等，凡生前愛用之具，悉加埋藏。此等大量之明器保陳於由明中迄四門之間，紛然雜列，郁爲大觀。東園署所造者名祕器，較民間一般殉葬者工精料選，除帝室之外，功臣歿後亦有賜以此種祕器者，亡族視爲無上光榮。

漢後六朝用，明器殉葬者亦甚流行，唯南北作風微有不同。唐代厚葬之風又行掀起，明器之制三品以上九十事，五品以上六十事，挺馬、偶人、音樂隊，武士，僮僕，各視其生前之秩品而定之，且製作精巧，爲歷代之冠。陶俑油彩，雖至今日尚未剝落，爲鑑賞家所珍寶。

宋後明器之製漸衰，而以彩紙紮種種人馬什物之形，大小與眞者無異，惟此種紙彩率用火焚化，實際情形如何，無法得知，其於藝術上之價值遂亦不如明器。

明器因埋藏墓中，且又耐腐，故今日依然可見漢代之物，由此種之明器中可察知當時工藝進步情形　及社會風俗習慣，有關於文化史者甚大、明器之出土由學術團體發掘者甚少，其大多係出自盜墓者之手，輾轉相售，於是遂流入外國。日本大塚巧藝社於昭和十三年曾出有中國古明器泥像圖鑑共七輯，六十五幅，四開大小，印刷極爲精美，其尺寸幾與眞物相埒　其中最古者爲一男子裸像，約爲漢前之物，高一尺八寸六分，黑瓦製，兩臂已缺，身軀細高、略俱官形，或爲周末之俑。漢婦人立像一，高一尺九寸五分，有彩，背後有髻，兩裙有平行衣紋，衣下有緣飾，漢時婦女衣服多加牙條於衣緣、有如今日之縧子。有黑瓦加彩之漢雞一，高七寸五分，簡勁可愛。有怪獸一，高六寸五分，四肢踏張，頭頸下垂　尾挺立、表示奮進之狀。有牛車一具、亦爲漢代之物，長二尺二寸五分、黑瓦，牛之頭部甚大，車上有帷帳，車輪之式與今日鄉間流行之花軲轆毫無二致，車轅亦大致相倣

，由此可知漢代以來車式之變化甚小。明器中牛車甚爲常見，漢書食貨志：「自天子不能具醇駟，而將相或乘牛車，」自武帝征匈奴後馬匹缺少，一時牛車甚爲流行，此項想卽係明器爲模當時社會風習所製者。尙有瓦製民舍，雙重，二層之上有勾欄，露台，屋爲瓦葺，瓦端亦有花紋瓦當，可見漢代瓦當之盛行。大棟兩端反翹，有如鴟尾。高一尺八寸，黑瓦所製。六朝明器有裸馬，高一尺二寸二分，黑瓦製，馬作低首啃膝狀，有鼠紋，姿勢極爲俊秀。更有斑馬一，高一尺七寸五分，加彩，有花鞍，攏頭，及一切馬具，頭甚耿勁，鼠毛甚細，較漢代顯有進步。人物則有立女官像一，高一尺九寸，有彩，身體甚爲苗細，頭上有冠，束帶，想爲南朝之物。男子之像則有持武器之武士一，高一尺三寸四分。文官一，高二尺。衣服皆甚寬博，此則正如顏氏家訓所謂：「梁世士大夫皆尙褒衣博帶，大冠高屐者是也

唐世明器最爲出色。有黑瓦舞女一，高一尺三分，長袖下垂，右手起舞，顏貌及手勢極爲柔美，身著半臂，蔽膝，舄之鼻甚高。更有三彩女子像，高一尺一寸七分，着襦，裙

，肩有帔子，豐頰，線條甚爲柔曲有致。唐時女着裙者甚多，如李娃傳云：「容貌妍麗，宛若生平，着舊石榴裙、紫䘿襠，紅綠帔子，」故明器有此。唐開元中胡服甚爲流行，明器中女子像亦有衣胡服者，兩鬢甚廣，覆耳，此則謂之拋家髻，亦爲唐代流行裝飾。有一女像，手臂上有一鷹，當爲當時遊樂之一。最妙者有音樂隊一，坐者十人，手執琵琶笙簫等樂器，高五寸，舞女二人，高六寸四分，長袖飄裾，舞姿極佳，此當爲安慰死者而作。其男子像，有裝甲男子像一，高三尺五寸五分，有彩，爲日本東京岩崎男爵所收藏，極爲雄壯可寶。狀如天部，最能發揮男性美，實爲至上之美術品。

六朝及唐明器牛車亦甚多見，蓋犢車漢末已甚普遍，晉時以爲常乘，唐時貴族婦女專乘牛車，明皇雜錄云，「玄宗將幸華清宮，貴妃姊妹，競飾犢車，飾以金翠，間以珠玉，費數百萬貫，既而甚重，牛又能引。」可見牛車之被重視。唐代牛車明器顯較漢代進步，牛身有飾，車轅及輪亦有花紋，遍背貨物。駱駝俑在六朝時卽有，北朝用駱駝爲代步工具，唐代長安，洛陽亦多駱駝。圖鑑收羅者有六朝單峯駝一，唐朝雙峯駝一，高一尺六寸五

分，最佳者有四駱駝俑，形狀各異，有臥，有立，有將起，馱重四態，極爲逼似。

用具則六朝有盤，內盛魚鴨及食具。更有囷，井戶，作四角，八角，圓形諸式，上有轆轤，與今日鄉間所用者無殊。井沿並作有種種花紋，有人物持竿網之狀，及牛飲水圖。其他則猿羊動物等亦有製爲明器者，亦頗古拙有趣。今日死人所焚紙彩種類尚有衍襲古代明器者，如牛車，駱駝之類皆是。且如今商人牟利，僞品時出，亦不可不注意也。

第十四章　碑碣

中國碑碣來源甚久，但最初的碑碣和後來的作用頗不相同。禮記祭義云：「牲入麗於碑」。賈氏注云：「宮廟皆有碑以識日影，以知早晚。」前者是說祭祀的時候要將牛羊繫於碑上，以免驚走，而失禮法。後者則是將碑看作日晷，陽光穿過碑孔，識其位置，便可知道時刻的早晚。除上兩說以外，尙有用以引棺之說者，禮記檀弓注：「豐碑斲大木爲之，形如石碑，於椁前後豎之，穿中爲鹿盧，下棺以繂繞。」碑碣由這三種實用目的乃逐漸成爲旌銘功勳的工具。由帝王而至百姓，死後莫不樹碑，文辭藻麗，書法高妙，而雕刻亦極富匠心，因而碑碣之研究，遂與「吉金」相併而成一種專門的學問「金石學」，凡關心考據，法與歷史學者，莫不於此特加注意。

不過古碑文字甚少，自後漢以來則卓然自成一種文體。文心雕龍銘碑篇謂：「自後漢以來，碑碣雲起，才鋒所斷，莫高蔡邕，觀楊賜之碑，骨鯁訓典。陳郭二文，詞無擇言。

周胡衆碑、莫非精允，」可見當時碑文的發達。歐陽修在集古錄中亦謂：「後漢以後，始有碑文，欲求前漢時碑碣不可得，是則冢墓碑自後漢以來始有也。」殆至後代碑文乃成專門阿諛死者的文字，但凡富有，便可買動文人的筆墨，大作歌頌文章，曹植便曾因此毀去許多碑碣，而韓愈被人非議的原因也便因其代人所作碑銘過多之故。

一、碑碣各部的名稱和形狀

碑之主要部分卽碑趺與碑身。此二者視碑體的大小，有時爲一整石，有時則爲二石相合而成者。

碑趺爲承碑身之部分，其主要形狀有方趺及龜趺二種。方趺上爲平面長方形，其高較低，四面往往多作斜形之水垂，亦有刻以花紋，異獸及神仙故事者。至於龜趺，趺形爲龜狀，其實非龜，乃係贔屭。據潛確類書謂：「龍生九子，不成龍，各有所好。蒲牢好鳴，形鐘紐上。囚牛好音，形胡琴上，蚩吻好水，形橋梁上。嘲風好險，形殿角上，贔屭好文

，形碑偽上。霸下好負重，形碑座上……」惟霸下究爲何狀，則不可知。

碑身立於趺上，斷面多爲長方形，其頭部有圭首及圓首二種，亦有方形及扁圓形者。

圓首　碑之頭部多爲豐圓形、上刻以暈，狀若垂虹，沿周緣下垂。此種暈之部位有隨碑身之寬狹左右均齊而刻出者、如孔彪碑是。其作三，四，或五條暈者，則多偏在一側，或左或右，一方較狹、一方較寬，換言之，卽圓心不在碑身的中線也，例如孔廟碑便係偏右，而孔褒碑則係偏左。在此等暈上往往刻以龍形，此則謂之螭首。

圭首　卽碑首如玉圭之三角形，其角度大約由七十度前後至九十度以內而成。如魯君碑，鄭固碑等是，漢後頗爲少見。

穿　穿爲一圓孔，位於碑身之中線上，倘爲圭首之碑，則位於三角形之底邊上，如爲圓首則在暈之起處．其少數亦有如暈之偏在一旁者，如孔謙碑是。至於碑身之所以有穿者，原係一種相沿的形式　古時之碑，如前所述係繫牲，觀日影及引棺者，故須有孔，以便觀測，引棺及繫牛羊之用，後遂成爲形制。

額　碑額多在碑首之下，穿孔之上，漢後碑多無穿，其額即含於碑首之內。文字多爲篆書陰刻，以文字的多少而分成雙行或三行。間亦有用八分書者如武榮碑，魯峻碑等是，而武榮碑之額更較碑面稍低，其間文字更係陽刻，極爲別緻。額文篆書常與碑文爲二人手筆，蓋善八分或楷書者未必兼善篆書也。

碑文　碑文多爲陰刻，字體因時代而異，縱橫排列俱極整齊，或刻縱橫棋線。文字上自碑暈下迄碑趺。碑文撰述與書寫也往往出自二人之手。但亦有能兼撰書以及雕刻者，不過爲少見。

裝飾　碑碣輪廓，往往作種種花紋，有爲人物，花草龍蛇，異獸及圖案等形，至唐代尤爲縟麗奇拔，爲中國歷代碑碣意匠最豐富之作品。

二、歷代碑碣的特色

後漢時，厚葬之風甚盛，碑碣樹立乃由宮廟而延及墓塚。碑身與趺爲二體結成。碑趺

多爲長方形，少數刻有花紋。碑首有爲圓形及圭形者。在暈上往往刻龍，如鄭季宣碑在左右均齊之暈上兩端刻有龍首。高頤碑，樊敏碑，因暈紋下垂不均，在寬的一方刻有二或三龍，狹方則祇刻一龍。漢碑之完全者率多有穿，前後貫通，除僅有之例外，多在碑身之中線上。碑額文字以篆書較多。至於碑文則以當時流行之八分書體最多，少數亦有用篆文者。碑緣裝飾有爲波紋者如曲阜文廟之孔君碣是。其作鋸齒紋及垂幕樣文者則有梧臺里石社碑。更如白石神君碑，向碑首左右之斜下方則刻以龍形，龍形各有一人舉兩臂上承龍腹，意匠極爲巧麗，此碑爲光和六年所建，原置河北元氏縣，爲石工王明所刻。巴郡太守樊敏碑，上刻螭龍，碑額處有朱雀，爲建安十年石工劉盛所刻。張遷碑在圓首之頂上刻有左右對向之鳥形，順碑之輪廓，更作昇降龍三對，亦爲漢碑之珍品。此外四川益州太守無名碑碑面刻有四神圖，上朱雀，下元武，左青龍，右白虎。他若渠州車騎將軍馮緄墓前之二碑，單排六玉碑，雙排六玉碑，四川孝廉柳敏碑，江寧西州之無名碑，除其上有鳥獸紋樣外，莫不刻有朱雀，元武。朱雀實卽爲蜫，而元武乃爲龜形，此實爲後來螭首與龜趺的發軔

。更據金石索及隸續所載，碑面尚有刻三足烏，犧首，六玉，麒麟，人物，嘉禾，本理者，亦爲漢碑珍品。

總之，碑碣至後漢，其樣式及裝飾已有急劇的發展，而成爲後世碑碣的標準。至其取材的廣汎，構思的自由，後世也頗難追及。

漢碑之存於今日者，當以山東曲阜爲最多。茲將其碑名，年代列之如下——

碑名	年代
魯孝王刻石	五鳳二年六月
祝其卿坟壇刻石	居攝二年三月
魯相乙瑛置孔廟爲石卒史碑	永興元年六月
孔謙碣	永興二年七月
魯相朝勅造孔廟禮器碑	永壽二年
泰山都尉孔廟碑	延熹七年七月
魯相史晨饗孔廟碑	建甯元年四月

史晨奏祀孔子廟碑　建甯二年三月

博陵太守孔彪碑　建寧四年七月

熹平斷碑　熹平二年十一月

豫州從事孔褒碑　無年月

魯相謁孔廟殘碑　無年月

此項珍貴之漢碑，現在曲阜孔廟同文門內，碑面文字皆為漢隸，為研究書法者之絕大幫助。濟寧文廟內亦有下列多數之漢碑——

益州太守北海相景君碑　漢安二年八月

郎中鄭固碑　延熹元年四月

執金吾丞武榮碑　無年月約在建寧時

司隸校尉魯峻碑　熹平二年四月

尉氏令鄭季宣碑　中平二年四月

此外尚有漢「朱君長」題字，孔子見老子畫像，及其他殘碑等。至於著名之張遷碑則在山東東平，曹全碑在陝西郃陽。

三國時魏文帝禁止厚葬，故墓碑建立甚少，現可知者有濟寧之廬江太守范式碑（青龍三年），洛陽之東武侯王基斷碑（景元二年，）曲阜之魏封宗聖侯孔羡碑（黃初元年）。其不屬於墓碣，則有河南臨潁黃初元年之公卿上尊號碑，受禪碑。吳碑則有江蘇宜興天璽元年之禪國山碑，南京之紀功碑，衡陽太守葛祚碑，天發神讖等。曹魏碑碣率爲八分書，而吳碑則篆書頗數見不鮮。四川雖多漢碑出現，但不見蜀碑。至於石工，刻天發神讖碑者爲九江吳某，禪國山碑則爲殷與何敇二人所合刻。三國碑碣作風亦僅依漢式，未有何新奇意匠出現。晉武帝時碑禁更嚴，一般人不敢公然於墓前建碑，乃於玄室內豎立小形之墓誌，亦如碑式，惟無穿孔。如山東新泰任城太守羊口夫人孫氏碑，河南偃師之征東將軍軍司劉韜墓誌，沛國相張朗碑，中書侍郎荀岳碑等是。

晉後，南北朝之碑因地域不同，樣式乃亦隨之而異。南朝之碑以巧麗勝，北朝之碑則

以雄勁見長。惟初期之北碑頗顯拙笨，不如南朝，元魏崛起，造石窟之風極盛，故其渾大之氣足與南碑之巧麗相抗。南北朝之碑文，率爲正書，碑文字體也一如碑碣樣式，有遒勁與雄渾之不同。蓋南朝承東晉文化，更自開展，而呈富麗燦爛之勢。北朝則地處漠北，民風强悍，樸厚，其文化產品亦頗能反映此種特色。玆就記錄及現存碑碣略加論述。

南朝碑之最早者當推劉宋太明二年之寧州刺史爨龍顏碑，花紋樣式極爲巧麗，據金石續編載稱：「額高二尺八寸，上刻兩蟠龍，下中穿徑五寸六分，左右日月各徑五寸，日中刻跂烏，月中刻蟾蜍，穿上高八寸，廣一尺五寸，六行，行四寸，題故龍驤將軍護鎮蠻校尉寧州刺史卭都縣侯爨使君之碑二十四字。」蕭梁碑之現存於南京者有中司徒驃騎將軍始興忠武王蕭憺碑，臨川靖惠王宏碑，故散騎常侍司空安成康王蕭秀碑，及梁太祖文皇帝神道碑，吳平忠侯蕭景神道碑，焦山瘞鶴銘等。蕭秀與蕭憺墓碑在南京堯化門附近，高約一丈五尺，厚一尺五寸左右，上闊五尺，下闊五尺半，有碑穿，上爲圓首，有蟠龍四條，互相糾結，向碑側垂下。至於蕭順之墓碑則祇餘龜趺，碑身已不知去向，趺高約二尺，長約

七尺，寬約五尺，樣式頗不如後代之雄健。此外據記錄所載，尙有於碑側刻有麟鳳鬼神之圖，中間雜以忍冬花紋，亦有在穿之周圍刻以蓮花者，意匠頗爲富麗。梁之碑碣亦多爲正書，唯神道碑文字則爲反刻，如蕭順之墓左側神道碑爲「太祖文皇帝之神道」八字，其右側之碑文則依正刻，此種書體列爲梁時一百二十書體之一，當時亦有流行，刻於碑上頗有對襯之美，故無足異者。

北朝之碑，造象銘極多，洛陽龍門，山東益都，濟南，寧陽，肥城，陝西，長安（西安），咸甯　河南登封，爲數千百，難以屢述。此等造象銘上部率刻佛龕，下有銘文，其用意則在超薦亡魂，多樹功果。今日流行之魏碑字體，便多係由此種造象銘所臨得，「龍門二十品」卽爲其中之最著者。至於正式的碑碣，在山東曲阜者有魯郡太守張猛龍碑，李仲璇修孔廟碑。河南登封則有中岳嵩高靈廟碑，碑文爲司徒寇謙之所書，（關於寇事，詳見雲崗石佛章內）碑頭爲扁圓狀，左右亦刻有螭龍。山東滋陽有兗州刺史賈思伯碑，碑爲方趺，上亦刻有螭龍。河北磁縣有侍中黃鉞大師高盛碑，河南孟縣有平州刺史司馬炳碑，

長葛有敬使君顯儁碑。河北壽靈有渤海太守張府君碑。至於北齊，則山西汾陽有相國寺碑，河北壽靈有趙郡王高歡碑，山東曲阜有鄭述祖夫子廟碑，掖縣有亞祿山宇文公碑。北周則有陝西咸陽之少保豆盧恩碑，山西安邑之譙郡太守曹恪碑，山東掖縣之講經壇碑。

總之，初期北朝之碑碣，其樣式頗爲樸拙，迨至後魏，碑趺碑首亦頗雄麗，足與南碑較一日之長短。六朝碑碣之巧麗富於變化，其爲唐碑藝匠發展至極巔之先導，想亦不爲武斷。

隋統一南北朝後，造象之風亦盛極一時，山東歷城之千佛山，益都雲門山，駝山，東平白佛山，河北磁縣之南響堂山，河南安陽萬佛洞及龍門等處莫不有多量之隋代造象，故造象銘亦因之甚夥。其碑碣則有西安之淮安定公趙芬殘碑，山東鄒縣之仲思那等造橋碑，河北正定之龍藏寺碑，陝西乾州之安喜公李使君碑，山東曲阜之陳叔毅修孔子廟碑。碑式雖無大變異，但以法帖刻於石者則自隋始。如今西安碑尙存有智永二體千字文、及王羲之蘭亭序。智永爲僧人，係右軍九世孫，書法冠於隋代。而行書及草書之刻石者亦自隋始。

碑碣至於唐代，其裝飾的華麗，意匠的精妙，俱達登峯造極之地步。蓋唐時國勢隆盛，財帑充裕，厚葬之風，乃又重行掀起。並歸定五品以上用螭首龜趺之碑，高七尺。七品以上，及隱淪道素孝義著聞乃用圭首方趺之碣，高限四尺。此種限制，無異普遍許可，故一時建碑之風極盛。

唐碑之特色，卽其螭首特別雄麗，碑頭左右各刻以二龍或三龍，互相盤結，而後爪向上翹舉，上捧寶珠，而中間留出圭形之額。而龍體之盤結中間毫無空隙，意匠之妙，實令人驚異。李勣，李靖，虞世南的溫彥博的碑式，卽爲代表之作。至開元，天寶間，意匠益巧，技巧亦益精鍊，龍脚下，及額之周邊全刻以雲紋，如大智禪師碑是。他如道因法師碑則在額內作佛龕。少林寺太宗御書碑，及徵君碑更於題字之間作種種文樣。額文以篆書最爲普通，但亦有作八分書及正書者。更有少數作飛白書者。陰文最多，而陽文間亦有之。文字間作縱橫罫紋者亦極常見。碑身唯刻文字而無何等裝飾者最多，但如少林寺太宗御書碑周圍則刻有花草紋樣，集字王羲之聖敎序其上則刻有相並之佛像七，雁塔之聖敎序碑，

則上刻菩薩神王像，下刻飛天像，左右緣則有寶相花之浮彫。特其碑側更有雲氣文（李勣，李靖碑），寶相花文（少林寺太宗御書碑，大智禪師碑），雲龍文（乾陵無字碑）等裝飾，最值注意。而如太宗御書碑，及大智禪師碑，其寶相華紋之旋廻間，更有菩薩，神將，瑞禽怪獸等之浮彫，意匠之卓拔，手法之雄麗，堪稱古今無與倫比。至於趺，則方趺與龜趺參半，方趺之上，往往亦刻有種種花紋及神像，亦頗富於雄麗之氣象。

碑碣之意匠卽如此富麗奇拔，刻工的技術實亦有極大的功績。大智禪師碑係出史子華之手，道因法師碑則爲范素，常長壽二人所合刻，朱靜藏刻集字羲之聖教序，安祚刻夫子廟堂碑，史華刻多寶塔，叢某刻乙速孤神慶碑。他若王希貞，史榮，解崇元，劉承恩，杜南金，朝休烈，屈集臣，張伯倫，劉太清，李叔齊，李郢等人，亦俱爲一時名工。

碑文既爲銘記功勳，傳之後世，故其文字書體亦極端重要。因此常有多數書家，其書蹟能流傳不絕，碑碣之此種保存作用價值亦極大。唐初以書家見稱者有虞世南，歐陽詢，褚遂良，孫虔禮。盛唐則有李邕，張旭，賀知章，中唐有李陽冰，顏眞卿，徐浩。晚唐有

柳公權等人，虞世南有正書孔子廟堂碑，今存陝西西安碑林，唯此碑已非原刻。原碑刻於唐武德九年十二月。貞觀年間碑成，未久文廟被焚，碑面燒損，長安年間重刻，遂亦失去，此則爲宋王彥超所重刻。碑文篆額，一仍其舊，惟螭首額題拙劣。宋後，山東城武於元至元年間亦有摹刻。此外則祗有行書汝南公主墓誌銘，亦係貞觀年間所重刻者。

至於歐陽詢之書蹟遺於碑碣者則有下列數種——

隋皇甫誕碑　貞觀初年　陝西西安
贈徐州都督房彥謙碑　貞觀五年　山東章邱
化度寺邕禪師舍利塔銘　貞觀五年　大興翁氏摹本
虞恭公溫彥博碑　貞觀十一年　陝西醴泉
九成宮醴泉銘　貞觀六年　陝西麟遊

陝西盩厔有宗聖觀記，傳亦爲歐陽詢書，此與房彥謙碑背爲八分書，其他則概爲遒勁之正書。其虞恭公溫彥博碑係樹於唐太宗九嵕山絕頂之昭陵。螭首極爲雄麗，碑側有雲氣

文之陰刻裝飾。碑身立於方趺上，廣三尺七寸九分，厚一尺二寸三分，高約一丈二尺五寸，爲初唐之優秀作品。

褚遂良之書蹟則有下列數碑——

伊闕佛龕碑	貞觀十五年	河南洛陽
梁文昭公房玄齡碑	無年月	陝西醴泉
義順公碑	貞觀二十三年	陝西醴泉
三藏聖教序	永徽四年	陝西西安
三藏聖教序並記	永徽四年	陝西西安

梁文昭公房玄齡碑亦在太宗昭陵房玄齡墓前，螭首爲二龍蟠結，後爪捧有寶珠，亦頗富盛唐雄偉瑰麗氣象，三藏聖教序及三藏聖教序並記二碑，則在西安慈恩寺之大雁內，兩碑同形同大，全係以黑色大理石所刻。碑身立於方趺上，下寬上狹，在額下碑上一長方形龕內，刻有釋迦，兩羅漢，兩菩薩，及二天人，下面亦有高肉刻之三天人，左右緣刻以雄

麗之寶相華文，碑身上冠螭首，技巧精鍊，亦爲初唐碑中之傑作。碑身底邊廣三尺三寸，頂邊二尺八寸六分，高五尺八寸七分。趺石廣三尺八寸四分，高一尺三寸七分。

李邕以行草見長，其書蹟遺於碑石者故亦多爲行書，——

碑名	年代	所在地
有道先生葉國重神道碑	開元五年重刻	浙江宣平
雲麾將軍李思訓碑	開元八年	陝西蒲城
龍興之寺（四大字）	無年月	山東益都
秦望山法華寺碑	開元十一年重刻	浙江山陰
娑羅樹碑	開元十一年（明重刻）	江蘇淮安
岳麓寺碑	開元十八年	湖南長沙
廬山東林寺碑	開元十九年立 元延祐七年重摹	江西星子
雲麾將軍李秀殘碑	天寶元年	河北宛平
鄂州刺史盧正道碑	天寶元年	河南洛陽

靈岩寺碑　天寶元年　山東長清（已佚）

隴關道游弈使任令則神道碑　天寶四年　陝西武功

李陽冰以篆書見稱，其所書碑額極多，於時稱爲一絕，唐碑以正書爲最多，行書次之，八分書則推史惟則及徐浩。史所書碑之最著者則爲大智禪師碑，此碑現存西安碑林，開元二十四年九月所立，碑首所刻龍形最爲雄麗，碑側有寶相華文樣，其間際內更有飛天，伽陵頻伽，鳳凰等之陰刻。碑廣四尺，全高十一尺五寸，爲唐碑中最精緻之作品，徐浩所書碑則有河南登封之嵩陽觀紀聖德感應頌，此碑形制極爲特別，下爲方趺，刻有神像，碑額爲方形，兩側刻有活躍之龍形　碑首有如屋簷，上刻種種巧麗紋樣，亦爲唐碑之傑作。

顏魯公之書體雄渾莊嚴，一派剛毅之氣。其所書碑遺留於今日者，計有下列數種——

錢塘縣丞殷履直妻顏氏碑　開元二十六年　河南洛陽

千福寺多寶塔感應碑　天寶十一年　陝西長安

東方先生畫像讚　天寶十三年　山東陵縣

謁金天王神祠題記	乾元元年	陝西華陰
贈工部尚書臧懷恪碑	廣德元年	陝西三原
麻姑山仙壇記	大歷六年	原在江西南城 宋有拓本
茅山元靜先生李君碑	大歷六年	浙江仁和 趙氏拓本
中興頌	大歷六年	湖南祁陽
廣平文貞公宋璟碑	大歷七年	河北沙河
元靖先生李含光碑	大歷十二年	江蘇句容
華州孔子廟殘碑	無年月	陝西華州
容州都督元結表墓碑	大歷年間	河南魯山
扶風王馬璘新廟碑	大歷四年	陝西西安
顏氏家廟碑	建中元年	陝西西安

其多寶塔感應碑在西安碑林，碑之樣式手法亦頗爲優秀，螭首雕刻，甚爲雄麗別致。

碑額方形，徐浩八分書。全碑高九尺四寸五分、廣三尺四寸九分，厚一尺五分。此碑之陰面爲楚金禪師碑，楚金禪師卽係多寶塔的建修人、死後乃刻於碑陰，爲吳通微之正書。至於顏氏家廟碑，係立於家廟者，碑文自撰自書，書體莊嚴端懿，最足代表魯公忠耿之人格。碑高十一尺許，廣五尺，厚一尺八分，四面刻字，額爲李陽冰篆書，螭首亦甚富雄渾之氣。

柳公權之書法挺秀而豐潤，與魯公之莊嚴端懿，各有千秋。其書蹟之留於碑石者有下列數種——

西平郡王李晟碑	太和三年	陝西高陵
義陽郡王苻璘碑	太和七年	陝西富平
梓州刺史馮宿神道碑	開成二年	陝西西安
吏部尚書高元裕碑	大中六年	河南洛陽
魏公謩先廟碑銘	大中六年	陝西某縣

圭峯定慧禪師碑　　大中九年　　陝西鄠縣

其被人最爲稱譽之大達禪師玄祕塔碑，則在碑林，此碑書體剛健秀勁，爲所有柳碑中之冠。碑全高十二尺三寸，厚一尺一寸三分，廣四尺三寸五分。碑額周緣刻有美麗的雲文，碑側寶相華文間更有異獸，螭首亦頗雄麗。

總之，唐碑之雄渾富麗實古今無與倫比。其碑身之最大者，如淸河郡王紀功碑，連螭首在內，高達二十四尺，廣七尺八寸，龜趺長十四尺六寸，高四尺一寸五分。他若乾陵無字碑，紀泰山銘亦莫不偉麗驚人。

碑碣的樣式與書體在唐代，實已發展至極端，宋初碑碣尙能保持唐碑之雄麗氣象，自後便日趨衰頹。西安碑林有夢瑛之篆書千字文碑，此碑建於乾德三年十二月，爲宋初之作。樣式手法，依有唐風，其螭首之雄麗　碑側文樣之瑰奇，實爲宋代第一之傑作。碑全高十尺七寸五分，廣三尺六寸一分，厚一尺八分。夢瑛爲自李陽冰後篆書第一能手，碑陰曾刻有陶穀之序文，中有：「史籀歿而蔡邕作，陽冰死而夢瑛生，」其被推重可以想見。

摩利支天等經及陰符經碑亦初宋初之物，建於乾德六年十一月，上爲摩利支天經，下則爲陰符經。前者右方刻有李奉珪所繪之摩利支天像，後者則有翟宋奉之廣成子向黃帝問道象。經文爲袁正已正書，字劃渾勁，有歐陽詢之風格。

大宋新修嵩嶽中天王廟碑，建於太祖開寶六年，龜趺背甲周緣刻以雲紋，碑座側面則有雲中騎獅之神像，碑身側面亦刻有極優雅之寶相華文浮雕，與唐大智禪師碑相彷彿。更下則有五仙童奏樂歌奏之浮雕頗爲瑰麗，不過碑身過多，螭首失之較小，比例不稱，頗爲美中不足耳。

山東泰安岱廟有大宋東嶽天齊仁聖帝碑，爲眞宗大中祥符六年所建。龜趺廣七尺四寸，長十三尺，高三尺三寸，碑身廣七尺一寸三分，厚二尺二寸，連螭首高約二十五尺，爲宋碑中之最大者。龜趺左右側周緣繞以牡丹唐草，內則刻以雲龍文。更於龜趺下之方基上作有波紋狀，周圍則有山嶽狀之浮彫，意匠頗爲雄麗。岱廟中尚有宣和修廟碑，形制則略遜一籌矣。

（按岱廟爲唐代始創，宋金元明淸各代，歷有興修，規模宏大，恐僅次於曲阜孔廟。歷代帝王於踐祚之初，常祭泰山，故其天貺殿前碑石如林。唯就中最値注意者則爲所謂秦皇碑，碑高約二丈，狀類石塔，上無文字，唯下方之趺上略有花紋可辨。俗民相傳秦皇遊泰山時所立，記籍册無載，到底無法確定。此碑余曾目睹，故略加提及，以便關心者之注意焉。）

宋代書家最被人所稱譽者，初期則有夢瑛，後則爲蘇黃米蔡四家，其重要書蹟留於碑碣者有下列數種——

夢瑛——

千字文（篆書）	乾德三年十二月	陝西西安
張仲荀抄高僧傳序（行書）	無年月	陝西長安
重書夫子廟堂碑（正書）	大平興國七年	陝西長安
囘山重修王母宮記（行書）	咸平元年	陝西涇陽

說文偏旁字原幷自序及郭忠恕答書（正書）　咸平二年　陝西西安

涇州囘山王母宮頌（行書）　天聖三年　甘肅涇州

蘇軾書蹟留於碑碣者甚多，最重要者有——

司馬文正公神道碑（正書）　元祐二年　江蘇嘉定

乳母任氏墓誌銘（正書）　元豐三年重刻　浙江仁和

表忠觀碑（正書）　元豐元年　浙江錢唐

石佛寺布袋羅漢象（正書）　元祐三年　山東益都

阿育王寺宸奎閣碑（正書）　元祐元年（萬曆重刻）　浙江鄞縣

韓文公廟碑（正書）　元祐七年（成化重刻）　廣東海陽

此外如「醉翁亭記」，「超然台賦」，「九成宮台銘」，「臨江仙詞」，「中山松醪賦」，「金剛經」等亦莫不爲重要之書蹟。黃庭堅則有南山順濟龍王廟記（行書），伯夷叔齊墓碑（正書），狄梁公碑（行書），宋太祖戒石銘（行書），少林寺初祖達摩頌（行

書），其題字書詩亦頗多有。米芾以行書最所擅長，如「蕪湖縣學記」，「章吉志墓表」，「顏魯公祠碑陰記」，「孔聖手植檜贊」，「露筋祠碑」，顏文忠新廟記碑陰等均是，名勝書額題字，亦復不少。蔡襄則有顏魯公祠堂記碑，韓魏公祠堂記等。唯宋人書帖眞蹟存於今日尚有相當量數，學書者觀摩臨寫固不必限於碑帖也。

元碑之樣式亦無何等新的意匠出現，有時其故意試行改竄變化，反陷於纖弱怪異之弊。螭首彫刻缺乏雄壯氣象，龜趺亦仿唐宋形制，間亦有頗富寫實風味者，碑身周緣往往亦刻有寶相花文，或在碑側刻有昇降龍及各種花文，惟意匠略嫌簡略。西安碑林有大元重修宣聖廟記碑，建於至正二十六年，高六尺八寸三分，廣三尺一寸三分，厚八寸一分。碑首爲扁圓形，題額左右分刻麟鳳，側面有粗大之寶相華文，凡此皆能見出元代之手法。在西安文廟內更有皇元加聖號詔碑，建於元大德十一年，上部爲正書加聖號詔，周緣刻有雲龍。下部刻有皇慶二年正書跋文，周緣繞以寶相花文。勅碑周緣用龍文環繞，自元以後甚爲盛行。此碑恐係其濫觴。螭首，龜趺與唐碑相較稍異其趣。碑廣四尺九寸八分，厚一尺三

寸一分，高十三尺許，龜趺高三尺，長八尺四寸，爲元碑中難得的佳作。

趙孟頫爲元代第一書家，其書蹟留於碑石者頗多。如河南安陽之進封魯郡公許熙載神道碑（正書），江西星子東林寺山門疏殘碑（行書），以及其他篆書題額等。他若行書歸去來辭，盤谷序亦俱爲學書者最好的楷模。

元碑中有可値注意者，即凡與帝王威令有關之碑記其上部往往刻以蒙文，而下部則爲漢文正書　與後來之清碑頗有相似之處。其例則如延祐六年光國寺聖旨碑．至元三年大相國寺聖旨碑等是。至其碑文有時甚俚俗可笑，亦可作考證之一助、如洞眞觀聖旨碑云：「皇帝聖旨裏，安西王聖旨裏，王傅據常侍呈元貞元年三月初八日，常侍忙兀歹，奉也力完妃子懿旨，河南府新安縣爛柯山是咱每的祈福仙洞，有如今那裏住的先生孫道先等說，這仙洞週迴屬他每院家的園林地土，有歹人每砍伐侵奪搔擾，麽道你西安王哥跟底啓者敬此，于三月初十日土壕斡魯朵，有時闊闊朮怯薛第一日中常侍忙兀歹，對火兒赤灰丹，要帖赤塔察兒等啓，奉安西王令旨交王傅與牓禁約，休交人似前搔擾者，敬此乞照驗事，得此

今給爛柯山仙洞牓文仰諸人敬像，無得搔擾，施行須議牓示者，右牓省諭諸人通知。大元大法五年冬至日十方王喬仙洞兼下院洞貞觀住持純和事孫道先等子孫立石。」這樣似通不通的聖旨，在元碑中常有發現，所以除碑碣形制以外，文體也可以幫助斷定牠的朝代，這也是研究碑碣所不可忽略的事。

明清兩代因年代較近，故碑碣完整者頗多。大抵碑碣手法與意匠之如何，多以主要建築作風之如何爲轉移。明朝建國之初，一切典章制度力追漢唐，其碑碣之樣式亦顯有雄大之氣。山東泰安岱廟有洪武三年六月所建之告祭碑，碑身高約二丈，廣約五尺，厚約二尺五寸，螭首龜趺俱有唐代作風。西安碑林有成化十一年所建之重修西安府儒學文廟記碑，廣四尺七寸九分，厚一尺二寸五分，高約十五尺，龜趺長八尺六寸，高二尺六寸四分，亦爲一雄大之石碑，惜螭首失之過大，略乏叔衡之美。文字爲行書，周緣刻以寶相華文，龜趺之面部稍帶璺容。後來清時龜趺便多有此種表情。

清碑作風，略顯纖弱，山東曲阜，西安碑林以及岱廟等處俱有數帝王所建之碑，每碑

之上又常築有碑亭，以免風雨剝蝕，碑文周緣多刻以龍文，唯有時碑趺及螭首略顯微小，缺少安定雄渾之感，其紋樣雕刻亦嫌不如前代之深粗，年深月久，亦每易磨滅。

民國以後，西洋建築藝術輸入中國，碑碣樣式亦因之受有甚大之影響。在近代都市之公墓，其上所樹碑碣，率用西洋樣式，舊式碑碣頗有日就落寞之感。

中國碑碣的存在，最重要的意義約有下列幾點——

一、藉碑碣所刻文字書體可知中國文字的演變，時代不同，所作書體亦因之而異，故由秦漢碑碣一至今日，其書體實無異一部中國文字的演化史。而此等書體又率皆出自歷代名家之手，亦可供學書者臨模之用。

二、碑碣文體其關於銘誌者則可作稽考之用，可與歷史互相發明。

三、碑碣雕刻，觀其意匠手法之如何，則可藉知某時代藝術作風的不同，與其進退的路徑。

碑碣對於文化美術雖有如此重大的價值，然而每因時代變遷，被人棄置或加以破壞。

如唐末天祐元年，節度使韓建因縮小長安城，另築新城時　乃將古碑棄之郊外。五代時，梁節度使劉鄩曾徵發古碑，修理城壁、北宋姜遵亦用長安附近漢唐碑石營造寺院，韓縝更用碑石修理灞橋。——凡此皆爲文化美術莫大的損失。還有碑碣書體、能傳於世間而作學書者的楷模者　便專賴「拓」碑。招碑之法，先用大小適度之紙，先用水噴濕，貼於碑面，再用小刷刷之，後用大刷撲打，俟碑面濕紙乾燥，然後用綿椎醮墨汁輕輕拍打，匀後揭下便成碑帖。至於學者搨碑之法，滂喜齋叢書傳古別錄曾略有記述：「拓古石，須先撲後拭，石完者以濃芨膠上紙，乾以白臘微拭之，再上拭墨，即有古氈臘之意。必不可用膠礬水上紙，尤不可用大椎重擊。拓時須先洗刷使清晰，拓石須四圍留紙，並額陰側勿遺。拓壞必須拓反面或正面及有花文者」。

碑碣文字如久經磨拓，則日就淺滅，終至失去原來眞蹟，所以拓本越古則越爲珍貴。而今日各家所書碑文亦應限制一般商人濫拓，否則年深日久，必至模糊一片。古人於碑碣文字往往加以重刻，其用意亦便在此。現代既不能有漢唐碑碣之雄渾樣式產出，又無何有價值之書蹟留於碑上，對於古時碑碣自少要盡到保護的責任，方能免去歷史的指摘。

第十五章　磚瓦

中國古時建築未有磚瓦，大抵以茅草泥土爲屋頂及牆壁。迨後乃用泥作作坏，在陽光下曝乾，用作建築。（此種泥坯至今北方之農村依然多用）陶器出現之後，磚瓦亦入窯燒製，形式乃因施用不同而有變化，宮室遂亦因之堅固美觀，爲建築藝術一大進步。惟中國磚瓦不但形式甚多，且其上往往刻以種種之文字及圖樣，頗富藝術價值，故雖古之斷瓦殘片，爲收藏家所得，亦極珍視。本章除對磚瓦上之文字加以論列外，對其花文形式之變遷亦略加涉及，而此則古之文人所向不注意者也。

磚在古時有專、塼、甎、甓、甓種種寫法，而現在通用者則爲有石字偏邊之磚字，以情理度之，則以塼或甎爲最合理。

三代之磚固已難得，即秦之遺物亦少有發現。惟自漢後出土者則甚多，而且就其遺物觀察，花紋樣式俱極高妙。據記錄所載，當以五鳳三年之海鹽磚爲最早，次則爲永平七年

之官甓塼（甓亦爲磚之一種）其他則有中元元年，建元元年八月作，建元元年，元狩元年，元鼎六年，元封二年等磚文，字體則篆隸兼有，書法甚爲豪健，文字學家往往拓爲圖片，用作研究書體變遷之參考。

漢磚除文字銘記外，又多有種種花紋圖案。其爲幾何學紋者最多，大別之可分爲直線紋與曲線紋二種。直線紋之最多者則爲斜格紋，或平行或交錯而構成種種圖案。其曲線者則爲圈紋，重圈紋，重弧紋，車輪紋，流水紋，蕨手紋等，有爲單獨施用者，有與直線相伴而構成種種繁複之花紋者。人物則有騎馬，駕車，狩獵，釣魚，以及人物像與顏面等。動物紋則有青龍，白虎，鳳凰，魚鳥，牛馬，鶴，豕等。植物則有樹木，建築物則有殿，闕，器物則有馬車，禽車，獸環，泉紋等。

漢磚之大小，則因施用目的不同，而尺度也因之各異。普通之磚大約長一尺左右，廣約四寸五分，厚約二寸，此種磚亦稱條磚，作爲一般用途，花紋較少。方磚則係嵌插壁面形狀近於正方，其上多有各種紋樣以作裝飾。漢磚花紋最富麗者則首推空磚，此種之磚係

專爲墓壙，祠堂之用者，故亦稱壙磚。大小不同，其花紋有自成一幅者，亦有數塊相接而成一完整之圖樣者，含意則率爲祝禱，壓勝之類。

至於文字方面除上述之年號銘記外，尚有作吉祥語者，如利後子孫，保子宜孫，長生未央等，此外如宮闕名稱及燒製人名亦有刻於磚上者。漢後三國之磚發現者則有八分書之吳太平，永安磚文，篆書之寶鼎磚。

空磚漢時甚爲流行，但至晉代即幾瀕消滅。滂喜齋叢書晉百磚考，內有一則云：「磚長八寸七分，左側厚八分，右側厚一寸一分。文曰太康九年七月五日風奴□作，隸書，下一字不可辨，上二格疑萬歲二字，歲字中藏一虎面，下一格疑不敗二字合書，面方罫紋，間以四出泉文，晉武帝第三改元也。」其有年號銘記者，有泰始二年，太康元年，太康四年，太康八年，元康元年，元康八年，永興二年，建興三年，大興四年，太甯□年，咸和二年，建元三年，永和四年，升平三年，興寧元年，泰和四年　寧泰□年，太元四年，義熙十三年等磚。有私人名字者則有湯猛、俞龍暐，楊吉，杜氏等磚，此蓋係私人燒製用作

建築者。此外尙有楊武亭侯墓磚，義臺磚等，則爲墓壙及建築名稱。總觀晉磚，花紋漸流於纖巧，不若漢磚之古拙簡勁。

南北朝時佛教甚爲發達，塔寺宮苑建築極多，故磚之應用亦甚廣，因而技巧亦甚有進步。除一般花紋，銘記仍從漢式外，其作宮室之用者則刻有龍，鳳；塔寺之磚則有蓮花及忍冬等花紋，爲前朝所未有。北朝東魏興和四年磚與北齊天保八年磚，其上則有如意寶珠，伽楞頻伽，忍冬紋，蓮花紋，雲氣紋等之陽起押形。此項花紋已脫離漢朝統傳，而帶有濃厚的佛教藝術色彩。

而魏時琉璃磚的製法亦由西域傳來，近頃雲崗石佛第二十窟之大露佛，有學術團體將其埋沒之部分加以發掘，卽曾獲得黃色琉璃瓦之斷片，魏書亦曾有鑄石爲五色琉璃的記載，造磚技術乃更有進展。

唐磚其用於塔寺者亦多有蓮花紋，寶珠文，唐草文等，有紀元銘記者如寧波天寧寺塔磚之「咸通四年造」（懿宗年號）是。唐磚據如今所發現者觀之，花紋甚少，甚且並銘記亦無

有。此未知係當時不注意及此，或實例缺乏，不足徵之故，

宋元之磚其爲宗教建築之用者，亦往往刻有佛像，草花之陽紋，一般建築之條磚則刻有甚行簡單之花紋。北京北海之九龍壁爲遼代遺物，上有五色琉璃磚所砌成之巨龍九條，張牙舞爪，波濤洶湧，極爲活躍生動。據此可見當時製磚技術的成熟。

明代琉璃磚之應用益繁，宮闕牆壁，陵園之龍鳳門，琉璃花門，影壁等，幾全用各色之琉璃磚所砌成。其遺物可知者有大同之九龍壁，式亦如北海遼代之九龍壁，技巧亦並不稍遜。而普通所用之磚則以臨城所燒製者爲最著。其爲修建佛塔之用者亦多雕有佛像，及種種幾何紋，如五塔召之五塔是。

清磚燒製亦極精妙，琉璃磚之應用亦益廣。北京故宮內有九龍壁，色彩之鮮艷，形式之飛動，並不讓於北海九龍壁。其他以琉璃砌成之照壁如雲鶴，狻猊等亦甚多，其龍鳳花磚在故宮亦隨處可見，輝皇觸目，極爲華麗。

清磚之大小，據工段營造錄所載：「金磚長以二尺，尺七爲度；方磚以二尺，尺七，

尺四　尺二爲度；新舊樣城磚長一尺三寸五分，寬六寸五分，厚三寸二分。臨清城磚同。停泥滾子磚，沙滾子磚，長八寸，寬四寸，厚二寸。停泥斧刃磚與停泥滾子同。沙斧刃磚與沙滾子同」。所謂金磚便係琉璃磚，停泥滾子，停泥斧刃俱爲砌壘時方便的一種磚形。蓋磚之大小與所施工程爲轉移，城垣，影壁工程較巨，故磚形亦大，至若沙泥滾子等磚則爲修建較小工程或砍削花樣，施工亦較方便。

普通之磚大抵爲長方形，不過有時砌垂柱，花氣眼，牡丹花頭，松竹梅，花草，須彌座花柱，角雲，獸座，照頭，如意頭，寶塔，寶瓶等花樣時，則須由普通磚砍爲種種形狀，不另燒製，此種技術謂之砍活。至於梅花窗，海棠花窗，花草圓光窗等則須要鑿花工作。尚有用水磨成種種花紋於磚面者，如藻井紋，象眼紋，八卦紋，魚鱗紋，冰裂紋等，堆砌之後，亦甚美觀。

民國以後，磚形一般皆較古時爲小，燒製方法亦有用人工及機器二種。其人工者普通用木框爲範，將黏土置於其中，用人工搗使勻緊，解開木框卽成。古人軋磚爲避免黏土與

木框黏沾，乃用麻繩或粗布將木框紮裹，故今日所發現之古磚中其側面往往有繩目紋者即因此故。至於機製之磚則較手工者效率大而密度亦較勻致。蓋所製之坯非由一次範成，有初坯，二坯，依次壓縮，非若手工之專憑經驗也。

瓦因爲安置部位及形狀之不同而有下列數種——

板瓦　板瓦亦稱瓪瓦，牝瓦，普通爲長方形，兩側略行翹起。此種瓦係專作蓋屋頂之用，除塗釉導外，多無花紋之彫飾。

筒瓦　筒瓦亦稱牡瓦，係專對平瓦而言。屋頂先敷平瓦，在平瓦之接縫處則伏以此種筒瓦，以防雨水浸透。此種筒瓦除塗藥釉外，普通亦不施文樣。

瓦當　瓦當亦稱瓦頭，又有滴水，簷牙之分。在平瓦之前端作弧形垂板，上面多彫以種種花紋，文字甚爲美觀，此種瓦當則稱爲滴水。其在筒瓦之前作半圓或圓形者則稱爲簷牙，上面亦多施以種種彫飾及銘文。而此種彫飾，銘文，往往因時代不同，作風亦異，爲文字學者及藝術家所重視。

吻　吻為屋頂的一種裝飾，有正吻，旁吻及鴟尾之別，大抵皆安放於大棟之兩端。此種吻形卒為傳說中之異獸，作為厭勝之用（關於鴟吻之起源請參閱建築章）正吻之下，垂脊上更有垂獸，作天馬，飛鳳，狻猊，行龍，獬豸等等獸形，森列其上，用意當與吻同，惟此種垂獸有時過於繁多，常好使建築陷於雜亂之弊。

三代瓦當，記錄無載，關野貞博士曾於易縣故城掘得板瓦，半圓瓦當及圓瓦當多種。其半圓瓦當有饕餮紋，雙龍雙虎紋，凸字紋，彫刻手法頗為雄渾，推斷為周代遺物。

瓦當雖有文字，但非年月銘記，而係宮殿名稱及祝吉之語，故其年代考證多憑文字書體，及當時宮闕名稱加以推斷，唯有少數之瓦，其背面有陰刻宮殿名稱，監造人姓名，年月，此自然一見而知，不易發生斷代之錯誤。

秦之瓦當有篆書衞字瓦，及羽陽宮瓦等，迨至漢代瓦當花紋銘字乃極行發達，意匠之豐富，手法之精妙，雖至今日恐亦不能超越。其作四字吉祥語者有——

長樂未央　長生無極　長生未央　與天無極　億年無疆　延年益壽

延壽萬歲　千秋萬歲　仁義自成　萬物咸成　長毋相忘　永奉無疆

鹿甲天下　冢當萬歲　永壽嘉福　飛鴻延年　長樂萬歲　方春蕃萌

嬰桃轉舍　萬年大吉　與天無極　壽老無極　億萬長富　八風壽存

高安萬世

瓦當文字以四字者爲最多，就中除冢當萬歲，永奉無疆，無爲墓冢所用之瓦外，其餘率爲宮室所用者。又其作爲墓冢所用者尚有直刻家族姓氏者，如「嵬氏冢舍」是。其作三字吉祥語者則有「大萬樂」，「宜富貴」等。其作宮室名稱者則有「上林」「甘泉」，「鬪池宮」，「平樂宮」等，其爲廐舍者則有「大廐」，「金廐」「六畜蕃息」「萬石君倉」等。至其爲官爵名稱則有「都司空」，「上林農官」，宗正官」，「右將」等。如衛字，便字，樂字則爲一字瓦。其尚有將四字吉祥語刻爲三行共成十二字者，此與一字者俱極少見。

余曾於西清硯譜中有漢未央宮瓦，其背面有陰刻「北溫室殿用未央宮東閣瓦，大漢十

年鄧吳蕭何監造」等字樣，此則將宮殿名稱，燒製年月及人名俱刻於上，亦甚少見。

秦漢瓦當文字以篆書爲最多，漢後則往往用隸書。周緣稍高，中間有圓形隆起，每字之間有雙線相隔，其式頗與明清時通用之梟紋相似。書體高雅渾樸，遠非後世所及。

除上述之文字瓦當外，其爲花紋者則以蕨手紋爲最多。此種瓦當在中央圈內有種圓形隆起，此圈內有爲平滑無紋者，亦有作各種幾何學圖案及鳥獸諸形者。由此圓圈向外作四線將瓦面分成四部，在各部中間有作兩端內捲之蕨手紋者，亦有直線四出而不捲曲，另在各部中間另作小蕨手紋者　尙有作三線一組之「S」形曲線，彼此追蹤有如風車者，意匠最爲自由富於變化。

其作動物紋者則有青龍，白虎，朱雀，玄武四神圖，以及象徵日月之金烏，玉兔，蟾蜍諸形者。以外尙有雙獸，三獸，猿，鹿，鳳，鶴，雙螭等形，手法之大胆，意匠之雄豪，亦非後世所可企及。其半圓瓦當除有蕨手紋者外，尙有中立一樹，枝葉繁茂，在一側或左右各繫一馬者，亦有樹下各有騎馬人物者，其閒往往因圖案疎密之調和，更以寶珠，回

文，及各式緑條點綴其點，極古雅可愛。

漢後三國，魏有銅雀台之建，後世曾發現有「建安十五年銅雀瓦」銘記之瓦，質理細潤，黄如蒸栗，爲製硯珍品。此外黄初年間之瓦亦有發現。兩晉之瓦後世發現者極爲稀少，想亦無非蹈漢代故步，恐倘不及漢代之雄豪。

瓦當至南北朝時代，亦因佛教藝術勃興關係，蓮花獨盛一時，其他漢代文樣從瀕消滅。但琉璃瓦及琉璃鴟尾等却於此時出現，爲中國建築藝術一大躍進。

北朝瓦當，民國二十九年發掘雲崗第二十窟大露佛時，曾有發現。一種爲蓮花瓦當，一種爲文字瓦當。其蓮花瓦當，中房較大，周緣稍廣，間或有作連珠紋於周緣內者。文字瓦當則有「傳祚無窮」，及前人發現之「萬歲富貴」等。此外更曾發現有黄碧等色之琉璃瓦，亦甚爲珍貴。

南朝瓦當雖亦多有蓮花紋，但與北朝作風不同。北朝蓮瓣之數較多，故甚爲細小，而中間之蓮房特大，南朝瓦當則反是。蓮瓣大抵爲八個，中間又多有筋線，在細長之蓮瓣內

，其房心又有突出之蓮子，其數爲七至九，一顆居中，餘者環繞周圍。至其周緣則亦甚高，內裏常有寶珠紋點綴其間，較之北朝瓦當甚顯巧麗。

唐代藝術最爲發達，如長安之大明宮，及九嵕山之昭陵，俱爲唐代建築藝術最高的結晶。其宮殿屋頂率用琉璃瓦，瓦當花紋亦甚爲富麗。蓮花紋瓦周緣較南北朝者爲寬而低，內中珠文亦大而密接。蓮瓣則以七至十爲最多，瓣又有單瓣 複瓣兩種，中房亦有蓮子數顆。而垂脊之瓦獸亦由唐代始有。唯唐代瓦當甚少發現，於研究上頗感不便。

宋之宮闕亦盛用琉璃瓦，其瓦當花紋頗有意匠別生者。有獸面瓦當，牡丹瓦當等。倘有外作寶珠，中有雙重細形長瓣，有如菊花之狀、及外繞寶珠中爲梅花狀者。而滴水瓦當宋時用者亦頗多。垂脊走獸則有行龍，飛鳳，行獅，天馬，海馬，飛魚，牙魚，狻猊，獬豸等九種。元代宮闕之用五色琉璃者亦甚多，花紋圖樣如宋朝，惟遺物則甚爲少見。

明起，逐元於塞外，一切典章制度皆力追漢唐。太祖於南京大營宮室之後，成祖又於北京重行興造，更於昌平天壽山下建壽陵，凡此一切宮苑帝陵其室頂皆一律覆以琉璃瓦。

又規定黃色琉璃爲最高貴，除帝王外，餘概不許僭用。其嬪妃諸王之屬則用綠色，與南北朝以來，各代之以綠琉璃爲最高貴者，規定不同。明時因需用琉璃瓦甚多，乃於北京和平門外海王村設立琉璃廠，專門燒製。其質地之堅細，釉彩之精巧頗令人驚歎。而鴟吻走獸等又往往施以雜色釉，更顯斑斕華貴。

明代瓦當最特出者則爲黃色之龍瓦，其爲簷牙者率爲盤龍，滴水則爲行龍，鱗爪畢現，飛舞生動，爲前朝所未見。此等龍形瓦當大抵皆用於帝王宮廷及皇族邸宅，民俗不得擅用。此外尙有鳳形，獸面，唐草等花紋瓦當，則大體與唐宋者相仿。大同城內有九龍壁一。係明朝代王邸前之照壁，王邸已早淪爲民宅，而此壁則尙存。壁高四丈，長約九丈，上有彩色琉瓦龍九條，張牙舞爪，斑斕耀目，栩栩如生。壁脊及琉璃瓦上，亦有小龍甚多，形狀尤爲精巧玲瓏。與北京北海中之九龍壁可以互相媲美。

清朝琉璃瓦之燒製亦甚盛，花紋樣式大抵承繼明代。瓦色除帝王宮闕用黃色外，王府用綠瓦，貝勒用朱漆筒瓦，貝子用硃漆板瓦，以下亦各規定。至其大小則頭號筒瓦口寬八

寸，長一尺一寸，二號筒瓦口寬七寸，長九寸五分，三號筒瓦口寬三寸八分，長七寸五分。明清而後吻式亦頗精妙，其數則自二樣始，至九樣止，最高者達一丈五尺，最低者亦爲一尺九寸，而吻由吻燒成以後，更由皇帝親身迎接，儀式至爲隆重。

琉璃自六朝時傳入中國，至明清兩代發達至於極巔，凡宮苑寺宇莫不用金碧輝皇之琉璃屋頂。在北京登高一望紫禁城中，金光閃閃，豪華氣象迥非西洋建築所可比擬　而中國建築之富有獨自的特色者　除形式以外，琉璃的普遍應用，亦爲其主要原因　此等琉璃瓦燒製之法及原料益都孫廷詮曾著有琉璃志一書　述其梗概。今北京西郊仍有琉璃廠開設，據聞業此已經數代，其法祕而不傳。惜自民國後，宮苑與修停止，其有少數用琉璃瓦作屋頂者　如北京國立圖書館，上海市立圖書館，南京鐵道部等，但已遠不如帝制時代應用之廣。倘能對此加以科學研究，使琉璃之法不至中滅，實爲中國建築藝術上一大幸事。

第十六章　佛塔

中國建築一向注重平面，同時並富有連續性。唯一能打破這慣例的則惟佛塔，它不必顧及是否與附近的建築對稱協合，祗是向空發展，而發揮它自己的孤立性。此外，建築原爲一種羈絆藝術，既要講求形式美，同時亦要顧及實際應用，但佛塔則不然，雖爲建築而不受實際應用上的限制，在形式上可以措意變化，或顯雄勁，或顯玲瓏，在許多平面的建築中高聳雲霄，極顯挺秀，對人心理頗有一種難言的影響。

一、佛塔的起源

佛塔純係一種宗教產物，起源當在印度。塔原爲塔婆之略語，係初期佛教徒所用之巴利語 thupa 之漢譯，亦有稱「塔波」者。梵語中有 Stupa 漢譯爲窣波，藪偷婆，素覩波，亦爲塔之意。唐釋元應，一切經音義卷五佛塔注云：「或云塔婆，或云偷婆，此云方墳，

亦言廟，一義也。」亦有謂瘞佛骨所名曰塔婆，有舍利者名塔，無舍利者則名支提，難提，脂帝，制底多，其意則爲可供養處，或爲滅惡生善處。此外倘有浮圖，浮屠，方顯處，等等。其原本爲印度之塔婆則一，現在流行之稱謂則爲塔。

錫蘭島稱塔爲 Dagaba，Dhagoba，Daghoba，Dagoba，緬甸地方則稱爲 Pagoda，十七世紀之初乃行傳入英國。德義法之稱 Pogode 者，亦均由塔婆轉來。

塔在印度原非佛教專有物，亦非佛教所初創，印度諸王歿後常建有覆盆式之巨墳，其上並作種種裝飾。佛陀在世時，其弟子信徒等之墓卽採此種形式，此卽爲初期之佛塔，但流行不廣，而形式亦無定制，迨至西紀元前五世紀初業，佛滅後，佛塔建築乃有形式的標準。

佛陀於拘尸那竭羅城外，沙羅林之雙樹下入滅，遺體火葬，四方弟子乃將佛舍利分爲八處，建佛舍利塔八座，此外又用瓶盛骨灰別建塔二座，共爲十座，不過此項佛塔今日究在何處，却不明瞭。

此後二百餘年，孔雀王朝第三世之阿育王，相傳曾將前此藏佛舍利之塔八處掘開，取出舍利，分成八萬四千，乃於各處建同樣多的佛塔，據法苑珠林所載，連中國也都有阿育王所建的塔多處。阿育王實際是否能建這樣多的塔固成疑問，其於多處建有佛塔却是事實。

其後佛教流傳甚廣，佛塔建築亦隨處皆有。且其中不必一定要藏佛舍利，即佛齒，毛髮，爪等亦可以建塔、佛陀所說之經典則爲法舍利，亦可奉藏而建塔。佛陀降出地，成道地，這些所謂聖地固不必說 即其傳說之靈蹟地等，在後世亦多建佛塔，於是佛塔乃成爲一種紀念建築，不必拘泥於舍利之有無了。

再後納佛陀聖徒，與高僧之舍利亦可建塔，此則不僅在墓地，而且作爲一種佛教信仰的對象，或作爲一種佛教的紀念建築，而使人崇敬皈依。

由今日印度現存古塔遺例觀之，最古之塔即如覆盆式之半球形，且規模不大，稍後則在半球形之下再起一層圓的台基，亦有少數爲保存目的 更在小塔之外，建一大塔，罩於

其上者、至其基準型之各部名稱，普通則有下列數種。

最下之圓筒形之部分稱爲基或台，有時亦有作方形者、凡貴重之物皆建放於高台上以表敬意，古時印度與我們現在想的法亦正相同。

半球形之部分則稱爲覆鉢或覆盆，有磚造，石造，亦有在表面施以漆髹者，後世乃在表面作種種裝飾、中國稱塔爲浮圖，印度則稱有大形浮圖之塔爲覆盆浮圖。

覆鉢之上置有平頭，爲四角形箱狀之物。平頭有單爲箱形者，亦有在箱形之上疊有四角形之石板三四層者，此項石板越上者面積越大。

平頭之上有用竿支撑之圓版狀之物，此則稱爲傘蓋或槃蓋，係由傘形所倣照而來者。印度視傘爲高貴的象徵，塔上置此則亦有莊嚴之意味　此項傘蓋有用簡單之木材所造者，亦有與塔身同樣用石造者，自後乃逐漸演變，而失離傘形。

印度中央地方之塔形，大抵下面皆有圓筒形之台，初時圓筒直徑並不較其高度爲大，後來乃逐漸變高，平頭之上傘蓋之樣式亦因塔而有不同，有爲一重者，有爲三重者，有時

並不只在中央，四隅亦分出傘蓋數個。在西紀二世紀時　塔台乃多施以種種浮彫，幡幢佛像次第出現。迨至六七世紀時，佛像漸次變大而置於龕內，且傘蓋部分亦變成厚高。

至於西北印度．佛塔形式則可大別爲二。其一爲大形之塔，與中印度者相差無幾，半球形之下有圓形台基，再下更有稍大之四角壇，在台與壇之側面加以柱形等之裝飾，是其特點。其他之一種塔形也並無何等大差別，不過寬度與高度之比，相差甚大，特顯細挺，表面亦有柱形，龕，佛陀等之浮彫。此項塔形後乃流傳於中央亞細亞一帶。

此外西紀二世前半頃之迦膩色迦王曾建有雀離浮圖．此塔現已不存，雖法顯及玄奘等略有記載亦各有出入，有謂中國樓閣式佛塔之起源卽根據此塔．但未足深信。阿育王於六世紀以前亦曾建有佛陀伽耶大塔　塔在矩形之高台中央，高九層，此爲中國高層佛塔之起源頗可憑信。

中國佛教文化最先係由東土耳其斯坦，卽今之新疆地方傳入，而新疆地方之佛教文化則係由西北印度犍陀羅系之强烈影響，在二十世紀初頗已有多數學術團體加以考察，結果

已得確證。塔式當亦間接受其影響無疑。

至於塔在中國最早的出現，說法頗爲紛歧，法苑珠林載稱，秦州之麥積崖塔係周穆王所建。穆王之時尙無佛教，佛塔之建自屬無稽，更謂阿育王曾於秦時在中國建有多數佛塔云云，亦不足信。道宣感通錄曾載謂坊州王華宮寺之南二十里許，俗稱檀台山，山上有古塔一基，古老相傳爲周文王所建，唐龍朔元年大慈恩寺惠貴曾往訪此古跡，在塔側掘得「周保定年塔崩」及「置經四百餘年崩」等之銘石。保定係北周武年號，（西紀五六一——五六五）由此前溯四百年則當後漢桓帝時代，（西紀一四七——一六七），此塔當爲最古的遺跡了。

橋西雜記曾有關於塔字的考訂，其說亦頗值注意，錄之如下——

「唐釋元應一切經音義卷五佛塔注，或云塔婆，或云偸婆，此云方墳，亦言廟，一義也。經文從華作鞈囊亦防桿也，鞈非此義，卷六寶塔注：或云大聚，或云聚相，謂累石等高以爲相也。塔字諸書所無，惟葛洪字苑云：塔，佛堂也。孫氏星衍，莊氏炘，皆以古無

塔字，借鞳爲之，塔爲後人所造。名禮案：鞳通作鞳，淮南兵略注：鞳，鼓聲。玉篇引字書，塔，物聲，是借用之證，借爲後人所造。說文新附，塔，浮屠也。廣韻入聲廿八盍，塔，浮屠，當爲塔字本義。其本字當作刹。一切經音義卷六金刹注，西域別無幡竿，即於塔覆鉢，柱頭懸旛經，言塔者，應訛略也。元應習見俗用塔字，不知刹之卽塔，因別有金刹之名，遂疑爲訛略，誤矣。說文新附，「刹，柱也」，與柱頭懸旛之說相合。晉書五行志，義熙九年正月大風，白馬寺浮圖刹柱折壞，此刹字始見於史者（唐高僧傳，吳赤烏十年丁卯，至建鄴，孫權使人求舍利子，既得之，權乃造塔藏之，更在白馬寺以前矣）南史虞愿傳，明帝以自宅起相宮寺，費極侈奢，以孝武帝莊嚴刹七層，帝欲起十層，不可立，分爲兩刹，各五層。白帖云：莊嚴刹別名之爲刹，西域以柱表刹以示居處也。然則以柱表刹西域之制，後在中華則累石爲之，其字本當作刹，益無疑矣。」

此則考定塔古作刹，塔字乃係後造，且由西域傳來，不過可疑者卽今日西域之塔亦不若文中所述旛竿一類耳。

總之，塔自佛教傳入後，不久卽行與寺同時出現確是事實、後至三國，吳主孫權求得舍利子乃建塔以貯之，如今金華城內尙有萬佛塔，相傳卽係當年遺物　兩晉時佛教亦甚盛而造象之風，漸萌芽　寺塔之建亦不在少數。南北朝時佛教益加流行，魏武破法，寺塔之被毀者頗多、文成復法　於長安北台建永寧寺　曾建塔七重，又於天宮寺建石塔三重　高十丈，極爲壯麗。其普通寺塔石窟尤爲難計，北周武帝時初崇佛教，後惑於道士之言亦實行滅佛，經像寺塔之被毀者亦極多。南朝諸帝篤信佛法　寺塔建築隨處皆有，所謂「南朝四百八十寺，多少樓台烟雨中」，可爲當時寫照。隋時寺塔建築亦甚盛，仁壽年間曾賜舍利與天下一百一十五州，使各建塔貯之，卽所謂仁壽舍利塔。唐初太宗曾於戰陣傷亡過多之處廣建佛寺，國都長安巨刹尤多，而佛塔之建築亦伴之而興，除各地之塔不計外，最著者則首推大雁及小雁二塔，如今尙巍立於西安之高空中。玄宗時雖崇道教，然於佛教並不歧視，於開元廿六年敕天下諸郡各建開元，龍興二寺　遺跡至今猶多有存者。追至武宗時乃行崇道排佛，於會昌五年乃下令長安洛陽各留四寺，地方諸州各一寺外　悉加毀壞，其材

木則用造廨驛。宮宗雖廢破佛令，而未幾唐亡。後周世宗時乃又行下令破佛，廢寺院之無勅額者三萬百三十六所，存二千七百寺，佛塔之被殃及自不在少數。宋興，對於佛教建築亦極力加以保護，寺塔之興建亦極多，除後徽宗略顯排佛外，宋代佛教發展頗爲平穩。其塔寺之存於今日者，皆歷歷可考。元起朔漠，信奉西藏喇嘛教，除中國原有之寺塔未加若何變動外，西藏式之喇嘛塔則於是時頗多出現。明代，破佛之舉則唯於嘉靖四十年間發生一次，佛教建築亦相當隆盛，同時於西藏之喇嘛教亦取覊撫政策，故中國佛塔與西藏佛塔同有興建。清時佛教衰微而喇嘛教獨盛，但喇嘛教爲佛教之一系，故清代諸帝雖篤信喇嘛，而於中國固有之佛教亦極力加以保護，其寺塔之頹圮者則多加以修補。至於西藏式之喇嘛塔則建立甚多，在中國佛塔式樣中乃佔一重要地位。

二　佛塔形式的變遷

中國佛塔雖由印度起源，但其形式決非完全模似。各部名稱最下者爲台，基或壇。

基上則爲塔層，最上之部則稱爲相輪，相當於印度佛塔之傘蓋。相輪亦有稱爲輪相者，據涅槃經云：「佛告阿難，佛般涅槃荼毗旣訖，一切四衆收取舍利，置七寶瓶于拘尸那城四衢道中，起七寶塔高十三層，上有輪相辟支佛，」此當爲相輪之起源。至其重數則因苦修程度有關，十二因緣經謂：「菩薩七重，辟支佛六重，四果五重，三果四重，二果三重，初果二重，凡僧但蕉葉火珠而已。」

印度佛塔藏舍利及其他珍貴遺物時則多在平頭內，中國之佛塔則深藏於地下。相傳南京之長干寺塔，於西晉時曾於塔址下一丈深處掘得鐵函一個，鐵函之內有銀函，銀函之內更有金函，金函中則藏有舍利及髮爪各一。至於其他之塔則亦以藏舍利於地下者爲最多。唯有少數例外，如大雁塔則倣西域之制，納舍利於各層，極爲少見。

中國佛塔的實例，漢塔因年代湮遠已不能見，六朝之塔亦祇能在彫刻中見到。雲崗及燉煌石窟中之塔形，大抵爲三層，五層，上部置有相輪　每層之彫刻樣式則有如中國木造之樓閣，其平面雖不可窺見，想多半爲四角形；陽數爲中國所素喜，故塔之層數多爲一，

三，五，七，九等層。三國時則有多角多簷形之佛塔出現。孫權信佛，沙門康僧會曾建寺於吳都建業，名建初寺，同時並有佛塔建立。今金華城永福寺後有萬佛塔，八層，磚築，每層有重簷 戶塔之上均刻有佛像，故名萬佛塔，相傳即係孫權爲其母所建，因年代悠遠，已頗多頹圮。晉塔實例亦少，南京長干寺之阿育王塔之外，又曾於太元末年建三層塔於同寺。南北朝之塔除石窟壁刻不計外 大同城內有北魏之千佛小塔。塔爲四角九層，相輪缺損，由第一層至頂上僅約五尺 各層壁面有無數佛像之浮彫，故名千塔佛，下有較大之石台，四面亦刻有種種佛像及異獸。河南登封嵩嶽寺亦爲北魏遺物，十二角，十五層，磚築，輪廓呈砲彈形，每層簷際用磚堆出，極爲美妙。第一層有四個出入口，八佛塔 其上部全加以葱花形拱，在多角之柱頭上尙有垂蓮瓣之裝飾，頗能顯南北朝時之巧麗作風。嵩嶽寺始建於北魏正光四年，塔之年代想亦與緊貼，塔頂相輪雖爲後世補造 但仍不失古時姿態、在一千四百餘年後之今日尙能覩此珍異之塔形，洵屬難能。隋塔天台山國淸寺有觀音塔，六角九層，磚築 係隋王弘所建，塔上每層皆闢有佛龕，原有石刻佛像，彫工極爲

高妙，今則或被盜取，或移置於國清寺之東殿內矣。南京攝山棲霞寺之舍利塔亦爲隋代遺物。塔建於隋文帝仁壽元年，五代時曾加修補。此塔爲黑灰之大理石所造，八角五層，立於基壇之上，基壇刻有吉祥花及釋迦八相圖、天人，等。再上爲蓮花座，座上第一層四面有扉，另四面則刻有四天王像。第二層以上，層間高度銳減，各面有佛像二尊，彫工極爲細緻生動。

唐代雖有四角平面之木塔，但無遺例可見，惟磚塔與石塔尚有若干遺存。磚塔之高層者甚多，大抵爲四角平面形。其外觀可大別爲二，一種爲各層一律皆甚高，一種則爲第一層甚高，由第二層以上，高度漸次減小。唐時有四角一層之塔　相輪置於塔頂中央，有木造，磚造，石造等之不同。更有於四角一層，二層之上置有印度式之覆鉢者。唐時八角多層之塔頗少　唯有八角一層及二層之磚塔尚有遺例可見。

下列諸塔即爲唐代佛塔的代表式樣，玆分別加以論列

大雁塔　塔在西安慈恩寺，爲唐永徽三年（西紀六五二）所造，據大慈恩寺三藏法師

傳所載，其塔基面各一百四十尺 倣西域制度，塔有五級，並相輪露盤，其高一百八十尺，層層中心皆有舍利，或一千，二千，凡一萬粒。上層以石爲室 內有太宗所撰大唐三藏聖教序碑，及高宗撰之大唐三藏聖教序記碑，皆出自褚遂良之筆，嗣以漸次圮毀 乃於長安年間改建，爲六層 高三百尺。五代長興年間曾加修補，明尚書溫純及清代亦歷有修補。故現存之塔，未必與記錄所載相符、塔其寬約一百四十尺，高約二百尺，磚築，四角七層，各層壁面有用磚造成之柱及斗拱之形，初層十間，二層九間，三層七間，四層亦爲七間，第五，六，七各層則同爲五間。其間數雖然相同，而面積則愈向上愈狹小，每層高度，亦呈遞減之勢。在每層之間有顯明橫線，截於其間，塔式極爲健勁安穩。其拱門上有陰刻祇園精舍釋迦說法圖，簷角斗拱俱極清晰，爲研究唐代建築之一良好參考。

大雁塔原名慈恩寺塔，大雁之名 不知從何而起，惟大唐西域記中曾載有摩伽陀國有雁塔之名，係有大雁投身，以開悟小乘教徒之說，大雁之名，想係由此沿襲而來。

興教寺玄奘塔 興教玄奘塔在西安南約五十里之少陵原上。玄奘三藏於德麟三年入滅

葬於滻水之東，總章二年勅令改葬今處，建磚塔五層。

塔爲四角　初層方十七尺六寸八分，高約七十尺，其初層南開有拱門，有輪台及三斗以承簷。簷爲磚造，呈漸次內彎狀。由第二層以上，高與大俱行縮減，外觀亦頗顯示安定之姿。各層壁面有八角柱分每層爲三間，上作三斗，略可窺見當時木造建築之面影。南面第三層之中間作壁龕，內安置佛像三尊，第五層中間亦置有優美之唐時菩薩像，惜頭部已不知去向。頂上相輪露盤亦已頹滅，徒有草樹叢生其上。此塔姿式頗爲整齊莊嚴，爲唐代佛塔中之傑構。

小雁塔　小雁塔亦在西安。史載中宗景龍年間，宮人鬻各自集錢於安仁坊西北隅建立十五級高三百尺之浮圖，因與大雁塔相對，故稱小雁。塔在西安南門外三里之薦福寺，最上二層已經頹圮，以下十三層尙稱完整。第一層較大，越上則越呈遞減之勢，構成如兩條拋物線所組成的砲彈形，每層簷下部分用磚堆成凹曲線，雖無大雁塔之雄偉，亦極顯柔美莊嚴。

以外河南登封・嵩山玉柱峯下之法王殿後亦有高約一百二十尺之四角十五層磚塔、建於開元四年，外部輪廓亦呈恤彈形，與小雁塔頗相仿。唐代四角形之塔特多，其多層旣如上述，少層者則有下列諸塔。

雲居寺東峯中臺小石塔　塔在河北房山影西南約五十里之雲居寺。寺之東方有山屹立，卽所謂東峯，試稱石經山，小西天者是。山上有五台，每台之上各有小塔一座。爲單層之方塔，由灰色之大理石築成，正面入口之上冠以蓮花拱，左右有高肉彫之二神像，極顯雄麗。屋頂刻有瓦形，模倣木造建築之狀，頗帶輕快之風。頂上有寶珠露盤，技巧亦頗可觀。塔建於唐初，正面上部有宋乾寧五年遊觀者之題名，遼重熙六年又曾加以重修。

山東長淸縣慧崇塔　塔在長淸縣靈岩寺之和尙林，二層，石築，爲唐天寶年間僧慧崇之墓塔，第一層較高大，二層縮小幾成相輪之勢。第一層之正面有葱花拱之入口，充分表示唐代風趣。

山東歷城縣神通寺朗公塔　俗稱龍虎塔，與上述之二層塔頗不相同。塔下有二重石台

，台部周圍及第一層之正面入口處，全刻有花紋，第二層略顯傾斜，上面相輪亦已頹圮。係層簷間用磚堆成斗拱之形，頗爲玲瓏美觀。

九塔寺磚塔　在歷城神通寺南五里之觀音寺，因有此九塔，故亦稱九塔寺。塔爲磚築，傳係唐尉遲敬德所建。此塔之形頗爲有趣，其台基部分爲八角形　在台上更有三層之小塔九座。中央三塔較大，在各隅簷角處分立六塔，意匠之縱横，結構之奇異，實爲罕覯。南面入口內安置佛像　其初層之各面用磚堆成內彎狀，亦頗值注意。今頂上小塔祇存三座，其他六座早經頹壞。初層一面廣六尺六寸，簷高二十四尺，全高約達四十尺。

四川嘉定縣凌雲寺塔　高約一百二十尺，原十五層，頃餘十四層　磚築，第二層以上低壓之壁面上有三拱形窗，也略具砲彈形，爲唐代所建。雲南省昆明之南郊常樂寺有十三層之磚塔，砲彈形之凸曲線最爲顯著。由第一至第六層，其寬相差無幾　第七第八兩層最寬，再上則漸次縮減　相輪部七輪之上有傘與寶珠　塔頂四隅立有銅鳳凰。與此相對者更有慧光寺之十三層磚塔，塔姿亦頗仿彿。此二塔亦俱爲唐初所建。

以上所述爲唐塔主要之實例，而由此等實例中可見平面四角塔爲最普遍，其多層者大抵爲紀念意義而建，少層者則泰半屬於墓塔，塔姿與彫刻也依然保持唐代的雄勁作風。

唐後，八角多層塔甚爲流行，五代及宋之塔大江以南頗爲多見 其在華北，蒙疆，滿洲者則多爲遼，金之塔。前者伊籐清造先生稱爲中国式，此種式樣之佛塔多與中國樓閣建築藝術相融合，利用顯明的漸層法則(Graduation)由下向上逐層削減，與人一種安定的感覺，在超自然中，還參雜著溫和的人性，使人見了，既感其威儀而又覺得可親，有一種難言的引人心魄的力量。遼金之塔則稱爲滿洲式，不過滿洲實不能盡行包括此種塔形，華北一帶亦在所多有。其特徵除仍用漸層法則外，也多在縱的方面採用反復法則 (Repitation) 每層差別甚少，直至最上之幾層才略顯削細，而置以相輪。其主要實例約有下列諸塔

開封繁塔　塔在開封城東南，舊有天清，白雲，相國三寺，俗稱繁塔寺，而塔實係建於天清寺內。塔爲五代後周顯德年間所建宋太平興國二年重修，爲六角磚築，據汴京遺跡誌所載原爲九層，現祇餘三層，其他六層有謂爲迷信風水，故意剷削者，亦有謂係元末毀

於兵燹，明洪武十九年修繕時將其上部清除者。今在此三層塔上更建有七級小塔，式如相輪。塔最下層每邊約四十五尺，全高約一百廿尺。各層壁面之磚悉彫有佛像，頗顯莊嚴。

杭州保俶塔、雷峯塔　保俶塔在西湖寶石山頂，八角七層，四邊之簷已經失去，故呈顯著之細高狀態。塔一說建於五代吳越之吳延爽（文穆王恭懿夫人之弟）亦有謂係吳越王錢俶所建者。雷峯塔　亦係同時代之建築物，惜已於民國十四年圮倒。塔在西湖南峯，簷角亦爲火焚去，未圮前之塔爲八角五層，形式甚爲雄壯。此二塔乃因西湖風景之佳，最爲世人所稔知。

此外五代時所遺之石塔亦頗不少，杭州靈隱寺有吳興廣濟普恩眞身寶座二，八角九層，各層刻有木造塔細部之紋樣。同地閘口白塔亦爲八角九層，式亦相倣，其他曾經兵燹而後世修復亦甚多，此則列於重要施工之後代。下爲宋塔——

開封鐵塔　塔在開封城內東北隅，八角十三層，因係褐色琉璃磚所築，儼如鐵質　故名鐵塔　塔原建於後晉天福年間之覺禪寺，宋仁宗時燬於火，乃行重建，寺名亦易爲上方

，明代改爲祐國，清乾隆年乃稱爲甘露寺。後因河水浸城，寺院全燬而塔獨存。全塔高約二百卅尺，第一層之每邊長僅十四尺餘，故極顯危高，雖挺秀而乏安定之感。各層有用磚築成之斗拱及椽，簷角則係用黃色琉璃，各層有佛龕之壁面則有黃綠等色之琉璃磚，頗爲特異。本塔宋仁宗重修時歷八年始行竣工，元末兵亂荒廢，明洪武及嘉靖年間俱曾大事修補，今日鐵塔外觀卽爲當年修葺之結果，

杭州六和塔　在杭州西南郊月輪峯，現爲八角十三層，初建於五代之吳越，後經兵燹燒燬，乃於紹興年間奉勅重修，原爲八角七層，明清兩代又就其原有之骨架加以改建，乃成十三層之式，舊日姿態幾全不可覩，其第一層之一邊長約四十五尺，每層簷角密接，又無飛起之勢，頗顯拙笨。

牛首山辟支佛塔　塔在金陵牛首山宏覺寺，四角四層，磚築，皇祐二年築成，高約四丈五尺。明嘉靖年間曾加以重修。塔形古拙，頗有唐初風趣。

蘇州北寺塔　塔在蘇州城內報恩寺，八角九層，傳爲梁代之物，宋僧大圓又於紹興年

間重建，其後屢有修補，現存之塔姿卽爲光緒二十六年修繕之結果，塔式甚爲玲瓏，可爲江南佛塔的典型之作。

他若松江之西林寺塔　鎭江之江天寺塔均爲八角七層，結構亦極仿彿。蘇州之雙塔寺雙塔亦爲八角七層，塔身爲磚築，而簷角及塔頂爲木造。東塔高約八十尺，西塔較此略高。塔建於宋太平興國七年，其後西塔又於紹興五年重修。明清各代亦曾加以修補，但窗與出入口，斗拱等尙保有宋代風格。蘇州城外西南十里上方寺八角七層之磚塔亦爲宋代所建，不過經清代重修，原有姿態大行損失而已。虎邱靈巖寺塔、瑞光寺塔亦俱爲八角七層之宋代遺物，姿態亦無甚大之差異。

宋塔之在北方者其姿態頗與江南者不同，江南之塔大抵巧玲瓏，含有纖弱之氣，在北方者則多富有簡壯之勢，此約與國運及地方氣候不無關係。

定縣開元寺塔　八角十一層，磚築，高約二百尺，輪廓稍具砲彈形，每層如湧出之狀，頗有安定之感。塔始建於皇祐四年，至和二年完成，惜於光緒十年塔東北隅崩壞，不過

由天井斗拱等之樣式倘能見出宋代之手法。

兗州興隆寺塔　八角十三層，磚築，在兗州城內東北隅之興隆寺。下面之七層甚爲寬大，上面六層突然窄小，儼如相輪。塔創建於太平興國七年，亦有謂爲嘉祐八年者，經後世之重修頗失古態。由其下半塔層甚大，上有小塔觀之，頗與開封之繁塔相似，此種塔形想係後世破壞過甚，將其上部數層毀去，然後再以如相輪之小塔代表原有之塔層，亦未可知。

長淸靈巖寺辟支塔　八角九層，磚築，高約一百八十尺，雖創於唐代，而宋嘉祐三年加以重建，元，明各代亦有修補，斗拱甚爲繁複，亦能表現宋塔之特色。

在華北一帶之佛塔則以遼金系統者爲最多。其建築樣式承北宋磚塔一脈，而略加更易，遂成簡勁之朔方氣概。其主要實例則有下列諸塔——

北京天寧寺塔　在北京廣安門西北天寧寺內，塔始建於隋文帝仁壽二年，內藏舍利二千顆。初名爲仁壽舍利塔，八角十三層，高一百十五尺，唐宋各代歷有修補，今日所存者

幾完全爲遼塔之面影。塔上有佛龕數千，彫工頗爲細緻，明淸兩代又曾大加修繕，雄健之風依然未失。按天寧寺傳初創於北魏，名光林寺，隋稱弘業寺，唐爲天王寺，金爲大萬寺，天寧寺則爲明代所改。塔除每層簷際作斗拱形外，其第層下部有蓮瓣三重與基座相連。每層壁面有拱門及窗口，空處彫有仁王，菩薩，如來，飛天，天蓋等形，意匠頗爲豐富。

厚和萬部華嚴經塔　塔在厚和東方五十餘里之白塔站田野中、八角七層，磚築，高約一百四十尺．基壇每邊約長廿尺，塔頂已壞，現僅有磚石破片堆成圓錐形．用代相輪。塔之下部，民國十幾年間曾加修繕，昔日彫刻文樣已不可辯。上部尚殘餘高欄，刻有唐草文樣及雷文。基壇與第一層之接合點有交錯之蓮瓣三重，與天寧寺塔完全相同。第一層之南北塔門兩側有持武器之天部立像南側之塔門有萬部華嚴經塔石額。其無拱門之壁面東南與西南有矩形之格子窗，窗上有小坐佛像，兩側有塔侍菩薩立像。東西兩面則有雙扉，扉側亦有天部立像。每壁之轉角處有八角柱，上彫卷龍，惜已大部殘毀。第二層彫刻與第一層同，惟壁面相錯而已。由第三層向上無有人物彫刻祗有窗扉，但每層相錯，並不重復、頗

顯變化繁麗之致。白塔站舊屬遼之豐州，本塔爲遼代後期所建，金大定二年曾大加修葺。

滿洲興安西省白塔　塔形與萬部華嚴經塔相似，惟每層遞減之勢則較爲顯著。八角七層，磚築，經後世修補，塔形甚爲完整。由第一層以至塔頂，每層全有天部等之人物像及小塔形，此點與前塔之止於三層者不同，且其塔門亦不取每層相錯之方法，一律關於相同之壁面。白塔子舊爲遼之度州，塔亦爲遼後期創建，而經後世加以修補者。

應縣佛宮寺水塔　八角五層，連下部底層計之共爲六層，底層每邊長約四十尺，全高約二百廿尺，爲中國現存木塔最巨與最古之遺物，甚爲寶貴。塔之外部雖爲五層，內部因樓階不便過高，乃分爲十層。第一層有厚磚壁二重，中央有大佛像一尊，壁上繪有佛像，由第二層以上每層內之須彌座上亦有多數之佛像，本塔除第一層爲磚壁外，其餘皆純係木質構成，因横幅過於寬大，雖顯穩定而略嫌厚重。至其建築年代有謂係在遼之清寧二年者，但佛宮寺原名寶宮寺，元延祐二年爲避仁宗諱始易今名　舊志載寺初創於後晉天福年間，遼清寧二年曾大加重修，就塔之建築樣式觀察，亦爲遼代後期之遺物無疑。

此外如通縣之燃燈佛舍利塔，易縣荊軻山磚塔，同地泰甯山雙塔庵東塔，亦俱爲八角十三層之遼塔，熱河大寧城原爲遼之中京大定府，其處有磚塔三，最大者高達三百尺，據文獻所載係遼統和四年所建之感聖寺佛舍利塔。統和四年約當西歷九八六年，較諸其他遼塔之在西紀千年左右者，當爲遼塔最古之物。

金塔與遼塔作風極相似，其在華北、蒙疆，滿洲一帶者亦甚多，北京西長安街有雙塔寺，原爲金之大慶壽寺舊址，爲章宗所始建，明時改爲興隆寺，寺中因有雙塔，故今俗呼爲雙塔寺。塔一爲八角九層，一爲八角七層，前者每層堆有簷頂，而後者則用斗塔。河北正定臨濟寺淸塔，係金大定二十五年所建，中瘞臨濟大師之衣鉢，爲八角九層，元，明兩代歷有修補，塔形甚行完整。北京西四牌樓之萬松老人八角七層磚塔，亦爲金代遺物。滿洲遼陽之白塔，鐵嶺圓通寺塔，開原之石塔寺塔俱爲八角十三層，形制雄偉，一如遼塔。

元塔之屬於遼金系統者，不擬再加論述．今僅就其最特出之妙應寺喇嘛塔略加介紹—

北京妙應寺白塔　妙應寺在北京阜城門內，因中有巨大白塔矗立空中，故俗稱白塔寺

。塔初建於遼之壽昌二年，元代因在塔中發現種種珍祥，乃依西藏喇嘛墓塔形式大加改建，遂成今日之巍然形式。塔高一百九十尺，下部圓基直徑長約九十尺，高亦如之 塔身上部直徑爲六十尺，高約三十三尺，再上則有圓錐形之相輪，上有銅製之天蓋，簷掛華鬘，身絡珠網，天蓋之上更有銅鑄之小塔，亦極精巧。塔之下部宏大雄壯，上部橫線繁密，益以天蓋小塔之玲瓏美觀，極盡烘托之美、且天蓋與小塔及下部塔身之比例也極爲相稱，絕無頭重脚輕之弊，爲世界有數之宗教建築。

此項喇嘛寺在西藏，蒙疆，以及川康等喇嘛寺附近頗爲多見，清代時喇嘛教亦甚篤敬，故所建之喇嘛塔在北京及滿洲者亦頗不少。但其始流入中國時期實爲元代。

明朝繼元而起，一意恢復漢唐文化 其於佛塔除將前後之殘毀者加以修補外，明代自建之佛塔亦甚可觀。其面影則江南江北俱可得見。今概要舉例如下

安慶明江寺振風塔 塔在安慶樅陽門外明江塔，八角七層，高二百四十尺，內外皆爲石質，每層壁面又有佛龕，彫有大小佛像甚多，最特異者本塔每層爲重簷上仰，雖寺宇頗

敗而塔姿依然甚爲完整挺秀。

北京八里莊塔　在北京西郊八里莊之田野中　原有慈壽寺、今有字全無，祇有此巨塔殘存。塔爲八角十三層，明萬曆四年慈聖聖太后倣天寧寺塔而建，甚爲莊美，爲明代佛塔之代表作。

南京報恩寺琉璃寶塔　塔爲八角九層，外壁爲白磁之磚、簷頂爲五色琉璃瓦，頂上爲流金相輪，高約二百四十尺．塔成興建於永樂十年，至宣德六年方始竣工，工事浩巨，可以想見。所可惜者於清咸豐六年受兵燹之災，遺跡已蕩無存。

太原淨明寺舍利塔　塔爲喇嘛式，明洪武十八年重建，正德十六年康熙三十八年俱曾加以修補。山西五台山上亦有多數之喇嘛塔，其中台之大塔院寺塔高達二百七十尺，爲明代喇嘛塔最宏偉之作。

北京五塔寺金剛寶座　金剛寶座原係中印度佛陀伽耶地方尊敬佛陀成道之遺跡而建者、中國雖唐時曾有記載，但至明代方有實例出現。北京五塔寺原名爲正覺寺，寺中有五塔共

建於一基壇上，卽所謂金剛寶座是。明永樂初有印度僧人班迪達挈來該國佛陀伽耶大塔圖制並金身佛像等，帝封爲大國師。成化九年乃爲建眞覺寺，並依圖制建金剛寶座，奉祀金佛。塔底基壇爲六重，高五十尺，長約六十尺，寬約五十尺。壇上中央一塔，四隅亦各有一塔，各高二丈餘，除中央之塔爲四角十三層外，其餘四塔俱爲四角十一層。塔身及基台全爲大理石所製，六重基壇各有精美之浮彫，塔上亦刻有佛像，梵文，極爲瑰麗。

清代佛塔修建者亦頗不少，其在華北蒙疆一帶者俱屬遼金系統與喇嘛式，江南一代則多爲修補之工作。今亦擇其重要略行介紹於下——

熱河承德離宮永祐寺塔　乾隆十六年巡幸江南時，目覩江南塔姿之美，乃在承德離宮建此塔，屢經失敗，終在乾隆二十九年完成。塔爲八角十層，磚築。下方每邊長約二十尺，高約二百尺　每層壁面俱有拱門　塔姿甚爲秀健，在邊陲之地能有此江南塔影點綴其間，頗顯珍貴。

原和慈燈寺金剛寶座　相傳建於清雍正五年，乾隆年間曾加修補，原名「金剛座舍利

寶塔」，俗呼五塔召，形制亦如眞覺寺之明代金剛寶座。此外北京西山碧雲寺上亦有金剛寶座則係乾隆年間所建，規模雖小，惟彫刻亦甚精緻。

北京黃寺喇嘛塔　建於乾隆四十四年，係爲班禪喇嘛三世曾於此入寂而建者。黃寺原名普淨禪，始建於順治八年，有東西之分，此喇嘛塔則在東黃寺。全部係以白大理石所建，塔表面除加以浮彫裝飾外，更勒有班禪生平事蹟。塔頂爲中國古代盤形，甚爲奇特。塔之四隅更有八角五層之細長小塔，有若石柱。此外山西五台山，厚和喇嘛廟，北京北海，萬壽山，熱河承德，奉天等處亦俱有清朝所建之喇嘛塔，雖其細部略有出入，主要形式大體相同。

以中國之大，歷史之久，以及對於佛教的普遍信仰，所以隨便翻開一部縣誌，只少可以看到有佛塔一基的記載，本篇所記無非參考所得　略備一隅，決不能包羅中國所有之塔形。惟籍誌所載亦語焉不詳，近年國外頗有些關於中國佛塔實地考察之記述，筆法實高出中國之僅錄塔名者多多，頗可供參考。

佛塔建築，自入民國後頗爲不振，一方因信念不堅，一方則由財力不足，其偶有一二小塔出現，形制亦甚纖弱。且更西洋建築輸入中國，其富有紀念意義之塔，既無層次可分，又無相輪之制，無非以磚石砌成之紀念碑而已。連年內亂，佛塔有時竟作攻據要塞，遭破壞亦甚多，佛塔建築，民國以後乃成中斷之勢。

第十七章　漢畫像石

中國至漢代文化已經甚高，當時文房四寶雖已俱備，但「削」之應用依然甚爲普遍。「削」原爲一種細銳之金屬刀筆，自後方用竹質擘尖者代替，周秦銅器花紋之如彼精妙者，謂由於削的應用熟練之故，想亦無何不可。漢興，此種技術仍甚卓越，故其於碑碣瓦當等之花紋雕刻，手法之精妙，意匠之豐富，乃成空前絕後之勢。

不過碑碣瓦當等之花紋銘記，究屬粗具枝葉之文化遺物，其最能表現漢當時技術之樣式，手法之眞相，以及風俗習慣者則非建於墓前石室中的畫像莫屬。

漢代厚葬之風甚盛，每於帝王，功臣，孝子陵墓之前建立石室，用作享祀。此等石室亦稱石闕，石祠，石廟，其見於著錄者有下列諸種——

侍御史河內溫令王稚子闕　元興元年　浙江錢塘藏本

嵩山太室神道石闕　元初五年　河南登封

嵩山少室神道石闕	延光二年	河南登封
嵩山少室東闕	無年月	河南登封
嵩山開母廟石闕	延光二年	河南登封
孝山堂郭巨石室畫像	無年月	山東肥城
西嶽廟神道石闕	永和元年	陝西華陰
武氏石闕	建和元年	山東嘉祥
沂水鳳皇畫像	無年月	山東沂水
南武陽西石闕	元和元年	山東費縣
王稚子闕	無年月	四川新都
食堂畫像	永建五年	山東濟寧
孔子見老子畫像	無年月	山東濟甯
武氏祠祥瑞圖（二石）	無年月	山東嘉祥

武氏祠前石室畫像(十五石)	無年月	山東嘉祥
武氏祠後石室畫像(十石)	無年月	山東嘉祥
武氏祠左石室畫像(十石)	無年月	山東嘉祥
武氏祠南道旁畫像	無年月	山東嘉祥
武氏祠東北墓間畫像	無年月	山東嘉祥
武梁祠堂畫像(三石)	無年月	山東嘉祥
劉村洪福院畫像(三石)	無年月	山東嘉祥
焦城村畫像(四石)	無年月	山東嘉祥
隋家莊畫像(二石)	無年月	山東嘉祥
華林村畫像(二石)	無年月	山東嘉祥
紙坊集壁間畫像(二石)	無年月	山東嘉祥
湯陰山道旁畫像(二石)	無年月	山東嘉祥

縣署東高氏門前畫像	無年月	山東嘉祥
元帝廟畫像	無年月	山東嘉祥
顏氏樂圃畫像	無年月	山東曲阜
聖府後門畫像	無年月	山東曲阜
射陽石門畫像	無年月	江蘇江都
朱鮪石室畫像	無年月	山東金鄉
七日山畫像(二石)	無年月	山東嘉祥
西鄉關帝廟畫像(四石)	無年月	山東汶上
城垣畫像(二石)	無年月	山東汶上
師曠墓畫像	無年月	山東新泰
白楊村關帝廟畫像	無年月	山東鄒縣
李家樓畫像(二石)	無年月	山東濟寧

普照寺畫像	無年月	山東濟寧
晉陽山慈雲寺畫像(六石)	無年月	山東濟寧
兩城山畫像(十六石)	無年月	山東濟寧
伏羲陵畫像	無年月	山東魚台
八角墓石室畫像	無年月	山東沂水
泊千村西山墓間畫像	無年月	山東蓬萊
高頤東闕，西闕，西闕右側，小闕畫像	無年月	四川稚安
上庸長司馬孟臺神道畫像	無年月	四川德陽
澠池五瑞圖	無年月	甘肅成縣
北屯司馬左都侯沈府君神道右闕畫像	無年月	四川渠縣
交阯都尉沈府君神道左闕畫像	無年月	四川渠縣

上項所列石室畫像有實物存在者、有實物已經湮滅，空留拓本者，亦有拓本實物兩無、

而祇見記錄者，然就中最爲完整之石室則首推武氏祠與孝山堂石室兩處，玆分別論述如下——

武氏祠

武氏祠在山東嘉祥縣東南三十里之武宅山。爲後漢順帝，桓帝時巨族武氏之享堂，祠建於建和元年，當初三石室前後相鄰，嗣以河水汎濫，泥土堆積，半埋土中。乾隆五十一年黃易加以發掘拆卸，別以磚建祠堂，將原有之畫像石卽嵌於壁間。黃氏曾有修武氏祠堂記略，關於武氏祠重修前之情形記載頗詳，錄之如下——

「乾隆丙午秋八月自豫還東，經嘉祥縣署，見志載縣南三十里紫雲山西漢太子墓石享堂三座，久沒土中，不盡者三尺。石壁刻伏羲以來祥瑞及古忠孝人物，極纖巧。漢碑一通，文字不可辨。易訪得搨取，堂乃武梁，碑爲武斑，不禁狂喜。九月親履其壤，知山名武宅，又曰武翟。歷代河徒塡淤，石室零落，次第剔出武梁祠堂畫像三石，久碎而爲五，八分書四百餘字。孔子見老子畫像一石，八分書八字。雙闕南北對峙，出土三尺，掘深八九

尺始見根脚各露。八分書武氏祠三大字，三面俱人物畫像，上層刻鳥獸。南闕有建和元年武氏石闕銘，八分書九十三字。武斑碑作圭形，有穿 橫闕北道旁。土人云：數十年前從坑中拽出。此四種見趙洪二家著錄。武梁石室後東北一石室計七石，畫像怪異，無題字。惟邊幅隱隱八分書中平二字。旁有斷石柱，正書曰武家林。其前又一石室計十四石，八分題字類曹全碑，共一百六十餘字。祥瑞圖石一，久臥地上，漫漶殊甚。復於武梁石室北剔得祥瑞圖殘石三，共八分書一百三十餘字。此三種前人籍載未有，因名之曰武氏前石室畫像，武氏祠祥瑞圖。又距此一二里 畫像二石無題字，莫辨為何室者。……」

黃氏除將武榮碑，孔子見老子像等移置濟寧文廟外，餘皆嵌於建祠祠內四壁，此可珍惜之畫像石乃得免於湮滅，黃氏之功實不可泯沒，惟拆卸之後，未能依原形重加修建，使當初之構造無從考稽為可惜耳。

當時祠堂周圍曾繞以石垣，中植樹木，今則全然不見。唯於祠堂入口前面之處有牆環繞，門上揭有「武氏石室」之額。其前有二石闕東西相對，其前更有兩石獅，西闕前面有

八分書之銘記，藉知此石闕係於建和元年三月，武始公，綏宗，景興，開明等四人爲其父所建，石工則爲孟孚，李弟卯，石獅之刻工則爲孫宗。

武氏祠堂原有三室，除建和元年武氏兄弟爲其父所建祠堂物外　綏宗（名梁）歿後亦建有石室，是爲武梁祠，另外一室則爲武榮或武斑者，今則將三室遺共置一堂之內，總稱之爲「武氏祠堂。」

祠堂四壁係以磚砌，當初構成石室之畫像即嵌插其內。計北壁入口之東有三石，西有三石，東壁六石，南壁十石，西壁四石，總共二十六石。又堂內更有敦煌長史武斑碑，及大小之畫像石屋蓋十七塊，散放各處，此蓋係以後陸續掘出者。自其石材觀之，或爲昔日石室之後壁，側壁，梁桁等物，其刻出瓦形者或爲屋蓋石。大者長達十二尺，高達六尺。此等石材之表面即刻有忠臣，孝子，義士，節婦等之事蹟，旁題簡單之說明，中亦有類似墓中人生前實歷者，刻有多數之樓閣，車馬。鳥獸魚龍之屬，或作祥瑞之圖，或爲珍異不可名狀之畫，今略選數石加以描述。

在西壁有一圭形之石板，廣四尺六寸，高六尺。在圭頭內中央有戴寶冠，身生羽翼之神人坐像一。左右刻以帶有羽翼之人物，龍及怪鳥等，下有唐草紋，重菱紋，連弧紋等之緣，再下刻有畫像四層。由最上層之左方起 有伏羲，祝誦，神農，黃帝，帝顓頊，帝佶，帝堯，帝舜，夏禹，夏桀等像順次刻出。像旁各有八分書之題名——

伏羲倉精初造王業畫卦結繩以理海內

祝誦氏無所造爲未有耆欲刑罰未施

神農氏因宜教田壁種穀以振萬民

黃帝多所改作造兵井垂衣裳立宮宅（註：垂字原闕按石索所補）

帝顓頊高陽者黃帝之孫而昌意之子（註：昌意原闕按石索所補）

帝佶高辛者黃帝之曾孫也

帝堯放勳其仁如天知如神就之如日望之如雲

帝舜名重華耕於歷山外養三年

夏禹長於地理脈泉知陰隨時設防退爲肉刑

夏桀

伏羲手執蛇身之矩，神農執耒耜，禹則執鍬 皆甚值注目。

第二層則爲孝子之事蹟，最右爲曾母投杼圖。下題爲「讒言三至慈母投杼」上題爲「曾子質孝以通神明貫感神祇著號來方後世凱式以正撫綱。」

次則爲閔子騫爲父御車墜鞭之狀。題爲「子騫後母弟□子騫父」及「閔子騫與假母居愛有偏移子騫衣寒御車失棰。」

再次爲老萊子綵衣愉親之狀。題爲「老萊子楚人也事親至孝衣服斑連嬰兒之態令親有驩君子嘉之孝莫大焉。」

最末一圖則爲丁蘭在二親木像前跪拜之狀。題爲「丁蘭二親終歿立木爲父鄰人假物報乃借與。」

第三層爲刺客事蹟 最右第一爲曹子刼桓公之狀，各人物之上題有名字「管仲，齊桓

公，曹子刼桓，魯莊公。」

次爲專諸刺吳王之狀，人物上題有各人名字「二侍郎，專諸炙魚刺殺吳王，吳王。」末則爲荊軻刺秦王之狀。人物上則題有「荊軻，秦武陽，秦王」諸人名字。下手有盤內盛人頭，旁題爲「樊於期頭。」最下層則刻有車馬二，騎者六，步者一。

東壁一石，上下兩層，上廣下狹，上層約爲下層三倍。右方刻有樓閣，在樓之四阿，棟上畫有翼及雙鳥，樓上中央刻有貴女，左右有六人作奉侍之狀。下層中央一人安坐，左右亦有五六人奉侍。樓上之柱係以人像代替，甚爲奇特。樓之左右有重蓋柱，即所謂罘罳。上層則亦用人像柱。蓋上刻畫猿鳥人物等圖，左方有合歡樹，枝條盤結頗裝飾意味。有鳥，或息或飛，罘罳蓋上有一人作射取之勢。樹下有馬車，御者，馬，狗諸圖，狀如迎奉主人。下層有馬車三，騎者二，步者二。題爲「門下遊徼」及「門下功曹」，想爲描摹生前事蹟，或作享祀之意。

北壁右側中央一石，亦分上下二層，上狹下廣。上層約爲下層之三倍。上有車馬及執

武器之人物。下層中央有橋，馬車五，騎馬者五，並雜以多數之人物。河中有數舟，上亦載人物多少不同。此蓋係描繪水陸交戰之情況者，揮劍，持盾，舉戟，彎弓者紛然交錯。各馬車之旁有題爲「遊徼車」，「賊曹車」，「功曹車」，「主簿車」「主記車」等，此想亦爲描摹墓中人事蹟 或古時戰爭故事者。

以外數石尙有作種種神異禽鳥之形，人首蛇身帶翼之怪物，翼人騎龍車行雲中之狀，極爲極詭繁雜。

孝堂山在山東肥城縣西南七十里之孝里舖。山頂有廟，稱郭巨祠祀漢代孝子郭巨。廟內有石室，近以磚築成套堂，用作防護。石室之後有小墳高約丈餘。套堂之前有石垣，下有隧道，可通墓內，惟有石屏嚴閉，不能入內。

石室後面之石壁，圖像分上下兩層，上狹下廣 上層中央有馬車，一人乘之，一人御之，有四馬駕曳，上刻以「大王車」三字。其前之馬車內，下有四人，於座上吹笙，上懸鼓，有兩人作擊狀。後有二馬車相隨，各以二馬駕之。此等前後更有三十騎馬人物二列作前

進之勢，先頭有二人荷戈前導。下層有樓閣三，左右並立，其兩端及中間各有岑樓一。此等之屋蓋皆有四柱，上刻猿鳥等形。樓閣下層各坐貴人一，多數人物在前後作向彼敬禮之狀。上層亦刻有由七至九之人物。

石室東側壁面，共有畫像六層。上第一層中間有蛇身人首，手執矩形之人物，雲氣搖曳，頗似武氏祠伏羲之狀，其下第二層刻室屋之狀，內坐一人。左方有鼓車，一人乘車擊鼓，四人曳之。左右有兩人身帶桎梏而立。左右各配有多數人物。第三層中央有駱駝與象相併而行，前後有步，騎之人物及兩馬車追隨，前方有十人物作迎奉之狀。第四層中央正座有一人，上刻「成王」二字，左右有數十人執笏躬立，此卽所謂周公相成王者是。第五層左端爲庖廚。有汲水者，有屠豕者，有擊狗者 其旁配以雞豕之屬。中間則爲歌舞遊戲之人物，擊鼓吹笙，長舞飄然。左端則有數人作相談之狀。第六層則爲描刻馬車及步騎鳥獸之人物等。

石室西側壁面亦分六層，上刻有貫胸國人物，以及戰陣，俘擄，梟首，游獵之狀。

石室中間石梁之東面則撈有撈鼎圖。鼎耳繫繩，左右各有四人曳之，河中有小舟四，各有二人乘之。又作游魚之狀，以示爲水。以外尙有許步騎人物車馬，及連理木，比翼鳥等。

此等石板率皆先行磨光，然後陰刻淺紋，別有一種古拙之趣。武氏祠則爲將像遺留，其餘施以淺彫，而圖像輪廓內，如面相，衣紋等細部則又爲陰刻，但較諸輪廓之外者刻畫稍深。此爲孝堂山石室與武氏祠所不同之處。孝堂山原室未曾卸離，故可依據其上刻畫之形而約略可知漢代建築形制，此則較武梁祠更爲珍貴之處。

此等畫像石，可値注意者有下面幾點——

一、中國古時繪畫係以實用爲目的，並不成爲一種獨立藝術、石室之畫像石，其刻畫三王五帝，孝子，刺客，周公，孔子等人物，實含有誡鑒之意，而雲氣，魚鳥，龍鳳之形則爲一種裝飾。

二、由石室畫像石可考知漢代壁畫之盛、與石刻藝術之精妙與普及。

三、漢代壁畫已經無存，而此等畫像石所刻人物風俗大抵皆爲當時寫實之作，藉知古

人衣冠車馬制度。

四、此等畫像石影響於後日之壁畫者甚大，無論作風用意俱以莫大的暗示。其在繪畫中幾自成一格，如明末之陳志蓮，崔子忠輩便專以模此種古樸作風見長。

畫像石既關係中國文化美術者甚大，然除孝堂山及武氏祠外，其他大抵散棄各地，無人顧惜，任其漫滅，實最堪惋惜。

近來畫像石之被拓圖片者甚多，而此等圖片又往往黑白分明，較之原石更易辨視。且其車馬人物，古拙之中，特有一種美趣，故一般信箋，信皮，書本扉頁，甚且建築裝飾多有採取，與現代作風相較，古意盎然　高雅樸厚，决非後世所及。

第十八章　壁畫

彩色富麗爲中國建築特色之一，故宮苑寺塔之棟梁墻壁莫不施以彩畫　雖其建築形式稍顯單調，有此富麗之彩色加以調濟，遂仍不失其輝煌富麗之致。

中國繪畫原非獨立藝術，乃係一種建築裝飾。自後社會進化，乃成爲富有寓意的存在。孔子家語：「孔子觀乎明堂，覩四門墉，有堯舜之容，桀紂之象，而各有善惡之狀　興廢之誡焉」。王逸楚詞註：「楚有先王之廟，公卿祠堂，圖天地，山川，神靈，琦瑋僪佹及古聖賢，怪物，行事」。周秦壁畫既已如此繁複，迨至漢代益行發達，乃奠定了中國壁畫或中國繪畫的基礎。

漢代壁畫就其內容來分類　則可分爲奬勉，勸誡，自肅，震嚇，啓迪等五種。奬勉之類是繪畫三皇五帝，烈士，功臣，古聖先賢，使人知所景仰奮勉。如漢書謂：「明光殿省中，皆以胡粉壁紫靑界之，畫古烈士」，後漢蔡邕傳：「光和元年，置鴻都門學，畫孔子

及七十二弟子像」。玉海亦載謂成都學有周公禮殿，畫盤古三皇五帝三代君臣與仲尼七十弟子於壁間。宣帝甘露三年畫十二功臣像於麒麟閣，明帝時亦曾繪中興二十八將於南宮雲台　且此種功臣畫像於人之心理影響極大，論衡謂：「宣帝之時，畫圖漢烈士，或不在於畫上者，子孫恥之」。於此可見。此外如休屠王閼氏以善教子乃畫於甘泉宮，皇甫規妻以貞，陳紀以孝亦皆分別以像畫諸壁間、其屬於勸戒者則：古之暴君如桀紂等故意强調其醜惡之態，以使後人厭棄。自肅之類則恐本身有墮品行，乃繪前人以自激勵，如順烈皇后之繪烈女圖於壁間者是。震嚇則爲喧耀本朝威武華富以懼戒旁人，如後漢書南蠻傳：「肅宗時郡尉都舍，皆有雕飾，畫山川海嶽，奇禽異獸，以炫耀之，夷人益畏憚焉」。啓迪者則係廣繪天地萬物，使民知所察辨，最古者如禹鑄九鼎，上象百物，使民知神姦用意亦便在此。漢時建築繪此者亦頗多。王延壽魯殿靈光賦：「圖畫天地品類，羣生雜物，奇怪山神，海靈，寫載其狀，託之丹青，千變萬化，事各繆形，隨色象類，曲得其情」亦係此類。他如天地鬼神，歷史故事等之見於壁畫亦在所多有。

漢代壁畫因年代悠久已不復得見，惟墓闕之畫像石，尚有存於今日者，其結構內容俱與壁畫無異，筆觸簡勁有力，特富一種盎然古趣。（詳見漢畫像石篇）

明帝後，佛教流傳中國，壁畫內容亦因之有所轉變。蓋以前所繪題材率爲維持中國固有禮教思想，使人於忠孝節義等多所踐行，佛教輸入後壁畫內容則爲因果報應，佛陀故事等，純爲宗教畫。魏書釋志所載洛陽白馬寺中壁繪畫有千乘萬騎羣象遶塔圖，當時其他寺院中亦繪有西域僧人攜來之佛像多種。三國吳曹不興從天竺僧人習繪佛，爲中國佛畫之濫觴。曹弟子衞協，協弟子顧愷之俱爲晉代著名大壁畫家。歷代名畫記曾載有愷之壁畫之情形云：「興寧中瓦官寺初置，僧衆設會請朝賢鳴刹注疏，其時士大夫莫有過十萬者，旣至長康（按即愷之）直打制注五萬。長康素貧，衆以爲大言。後寺衆請勾疏，長康曰：宜備一壁。遂閉戶往來一月有餘日，畫維摩詰一軀，工畢，將點眸子，乃謂寺衆曰：第一日觀者請施十萬，第二日可五萬，第三可任例責施。及開戶，光照一寺施者塡咽，俄而得百萬錢。」晉後南北朝，佛朝益爲隆盛，宋之陸探微，謝靈運，梁之張僧繇，齊之曹仲達，俱爲一時

名手、金陵安樂寺，江陵（即湖北荊州）天皇寺，一乘寺，華嚴寺，興國寺壁畫俱自張僧繇之手。其天皇寺所繪者爲孔子十哲，及盧舍那佛，安樂寺所畫則爲四龍與鷹，其所作畫據續畫品謂：「超越羣工，朝衣野服　古今不失，奇形異貌，殊方夷夏，皆參其妙。」陸探微與謝靈運曾共繪浙西甘露寺壁。楊子華所繪之鄴中北宣寺，壁上之馬，相傳夜間起跡齧草長鳴，凡此皆可見畫技之神。他若梁張善果亦曾繪江陵陟屺寺　江寧棲霞寺，江都靜樂寺，惠日寺；袁子昂曾繪江都空觀寺，洛陽恩覺寺；張儒童繪江都興聖寺，東安寺，會稽報恩寺；曹仲達繪上都開業寺；劉殺鬼繪鄴中大定寺。他若焦寶願，陸整　解蒨等亦俱長於壁畫　以六朝寺塔之多，壁畫人材輩出，自意中事也。

隋統一南北朝，兩京（西京長安　東京洛陽）佛寺之建築亦甚普遍。散朝大夫展子虔，中散大夫鄭法士，建德縣尉孫尚子　光祿大夫殿中將軍董伯仁，楊契丹俱爲壁畫名手。此外尙有于闐國人尉遲跋質那更將西域畫法施之堵壁　益顯奇麗

長安佛寺壁畫之出於展子虔手者計有靈寶寺　天女寺　龍興寺；孫尚子者有總持寺，

西禪寺；尉遲跋質那者有大雲寺，慈恩寺，光宅寺，興唐寺，安國寺；其數人合作者則有展子虔，董伯仁，鄭海文之崇聖寺；展子虔，董伯仁，鄭德士之海覺寺；展子虔，孫尙子之定水寺；李雅，鄭法輪之延興寺，開業寺；展子虔，楊契丹之光明寺等。在洛陽者則有展子虔之雲華寺，董伯仁之光嚴寺。浙西甘露寺，江都東安寺亦爲展子虔所繪。江陵之綠聖寺，河州之白雀寺則有爲董伯仁繪。展繪以車馬人物見長，孫尙子則善用戰筆繪畫鬼神，尉遲跋質那及楊契丹以善繪種種奇詭變相見稱。

唐代爲中國文化最燦爛時期，壁畫亦呈空前絕後的發展。中國繪畫在唐代以前壁畫較卷軸畫佔優勢，至唐則壁畫與卷軸畫並行，內容亦極豐富奇偉。初唐之時則首推閻立德，立本兄弟，既長繪事，又長於建築藝術。立本之人物壁畫，最爲出色，淩煙閣功臣廿四人像，遺跡至今尙可得見。張孝師，范長壽，何長壽，尉遲乙僧，亦爲初唐壁畫能手，所作寺觀變相佛畫極爲人稱道。尤其尉遲乙僧光宅寺之降魔變相，千奇萬狀所繪佛像及人物更有外域風範。盛唐時除韓幹，王維等畫家亦曾作有幾許壁畫外，其最睥視古人的大筆畫家

則為吳道子。所作壁畫，凡三百餘間皆妙絕一時。其景公寺中門白描地獄變相，筆力勁怒，變狀陰怪，覩之不覺悚然。景雲所繪地獄變相，竟使京都屠沽漁罟之輩，懼而改業修善。蓋其所作之畫雖不必藉牛首阿鼻而筆力豪勁，變相陰慘，能出新意於法度之內，寄妙理於豪放之外，故能臻此。其弟子盧稜伽，楊庭光，李生，翟琰等亦俱以壁畫馳名，京洛寺觀所作極多。當時有皇甫軫者其所繪淨域寺內壁畫鬼神，因逼肖道子，道子竟募人殺之，可見當時競爭之烈。盛唐時周昉曾繪章明寺壁畫，落筆之際都人競觀，或有指其瑕者，隨意改定，經月有餘，是非語絕，無不嘆其精妙。天寶以後，張南本，左金，孫位，趙溫奇，趙德齊，辛澄，張騰等亦俱以壁畫見稱於時。

壁畫至唐代內容已極解放，除屬於禮教及宗教者外，其為欣賞用而漸臻於獨立藝術之途者則有山水花鳥等題材。如吳道子與李思訓同畫嘉陵江山水三百里於大同殿壁，思訓數月，道子一日，俱極佳妙。他如王維，陳靜眼，何長壽，鄭虔，劉整，張璪，梁洽等人亦皆壁畫山水。其有禽獸，水族，龍水者則有張孝師，薛稷，郎餘令，耿昌言，邊鸞，黃諤

孫位等人。

壁畫之盛於唐代，有由於宗教信仰者，如善導大師一生曾造淨土變相三百餘壁，其受帝王公卿之命者亦極多。今將唐代壁畫作家及寺觀內容列之如下：——

閻立本　凌煙閣功臣二十四人像

　　慈恩寺大殿兩廊

張孝師　慈恩寺塔東南中門地獄變

　　淨獄寺地獄變

　　淨法寺地獄變

　　大雲寺曠野雜獸

范長壽　崇福寺三階院

　　淨法寺東壁　元都觀

何長壽　東都敬愛寺西禪院佛會山水人物等

尉遲乙僧　慈恩寺塔下南門千鉢文殊　光宅寺降魔等變興唐寺　安國寺　奉恩寺于闐國王及諸親族東都大雲寺鬼神菩薩之軀，淨土經變，婆叟仙。

王　定　勝光寺行僧，菩薩　褒義寺

王韶應　淨域寺和修吉龍王火月藥叉部落　青龍寺中三門　海覺寺三門　東都長壽寺菜園精舍　敬愛寺西禪院門行道僧

趙武端　敬愛寺西方佛會　同寺大院紗廊行僧　雲花寺淨土變

王陀子　崇福寺山水　浙西甘露寺須彌山海水

牛　昭　崇福寺山水

王陀子　薦福寺淨土院門神鬼　同寺菩提院維摩詰本行變　同寺西南院佛殿及廊下行僧　興善寺畫神　慈恩寺文殊，普賢，降魔，盤龍　同寺塔下兩門同寺塔北殿菩薩　同磚塔北殿軒廊　光宅寺　盜聖寺龍樹商那和修等高僧　興唐寺畫神　同寺東般若院絹畫　同寺軒廊　同寺淨土院北廊金剛變　同院

南廊金剛變及郗后　同院小殿畫神，菩薩，帝釋，西方變　菩提寺佛殿神鬼，菩薩　景公寺中門白畫地獄變，西門帝釋，南廊　安國寺大法師院塔　同壁山門兩畫釋天　同寺大佛殿二神，維摩變，西方變，佛　同寺北院門外兩壁畫神及梁武帝郗后等　同寺經院　永壽寺畫神　千福寺西塔院門內外東西各四間鬼神及帝釋　同院楚金眞，菩薩　崇福寺西庫門外畫神　溫國寺三門鬼神　總持寺門外壁　景雲寺地獄變　菩薩寺智度論色偈變，禮骨仙人，消災經事，維摩變　東都福先寺地獄變　同寺三門　東都天宮寺除災患變神鬼數壁長寺寺門鬼神　同寺佛殿兩軒行僧　敬愛寺西禪院日藏月藏經變，業報差別變　汴梁大相國寺文殊，維摩　太清宮絹畫玄元眞　龍興觀畫神；明眞經變咸宜觀三門兩壁及東西廊，殿上眞人，殿外東頭二神　東道宏道觀東封圖　同老君廟五聖千官　甘露寺僧二軀，鬼神

皇甫軫　淨域寺鬼神，鵰

楊惠之　千福寺東塔院涅盤，鬼神

李生　興唐寺舍光明經變

張藏　湧泉寺壁十間

楊廷光　慈恩寺塔北殿內經變　光宅寺　盜聖寺經變　寶刹寺　興唐寺般若院山水等
同寺講堂　菩提寺佛殿壁帶白畫，殿內東壁　安國寺西廊南頭院　同寺中三
門外梵王，帝釋　同寺大佛殿涅槃變　千福寺東塔院白畫鬼神及四五間　同
寺塔普賢，神鬼　化度寺本行經變　西明寺神畫　東都昭成寺西域記圖　同
聖慈寺維摩詰及諸功德開元觀龍虎君　咸宜觀殿外西頭東西壁

盧楞伽　千福寺塔傳法二十四弟子　化度寺地獄變　褒義寺涅槃變　莊嚴寺中門兩壁
成都大聖慈寺殿東西廊行道僧三堵六身

武靜藏　敬愛寺東禪院殿內十輪變，菩薩及內廊下壁　同寺大院日藏月藏經變　同寺
山亭院十輪經變，華嚴變　同寺東山亭地獄變

董謁　興唐寺　菩提本行經變　龍興觀白畫
陳靜眼　寶刹寺地獄變　懿德寺三門神畫，中三門華嚴變及三門西廊
薛稷　密書省鶴　成都靜德精舍人物鳥獸　同府衙院西廳鶴及青牛
劉行臣　敬愛寺東禪院維摩誌，盧舍那，法華太子變　同寺大院紗廊行僧，中門立神
，大門坐神　同寺山亭院震靈支提二神，鬼神
尹琳　興善寺舍利塔　慈恩寺塔菩薩騎獅子，騎象，同寺畫神　唐安寺　光宅寺西
方變　資聖寺絹畫菩薩　興唐寺　千福寺文殊　溫國寺淨土院　勝光寺三門
廊　總持寺三藏院　莊嚴寺南門白番神
鄭虔　慈恩寺大殿東廊第一院白畫　相國寺雀圓第
韓幹　興唐寺一行大師眞　寶應寺白畫及淡彩　同寺佛殿二菩薩　同寺西南門院側
坐毘沙門天王　千福寺北廊堂內南岳智顗思大禪師，法華七祖及弟子影　同
寺傳法二十四弟子　同寺塔院西廊天師眞，彌勒下生變　資聖寺四十二賢聖

甘露寺行道僧四壁

王維　慈恩寺大殿東廊第一院白畫　淸原寺輞川圖　相國雀圓第

邊鸞　寶應寺牡丹　資聖寺圓塔四面花鳥

周昉　興唐寺絹畫　勝光寺水月觀音，掩障菩薩及竹　章明寺

張南本　大聖慈寺華嚴閣下東畔大悲變相　同寺竹溪院六祖　同寺興善院大悲菩薩，八明王，孔雀王變相成都聖壽寺中門賓頭盧變相　同寺東廊下靈山佛會　成都金華寺大殿明王八軀　同寶歷寺水陸院天神地祇，三官五常，雷公雷母岳瀆神仙，自古帝王，蜀中諸廟功德一百二十餘幀

左全　大聖慈寺中殿維摩變相，師子國王菩薩變相　同寺三學院門上三乘漸次修行變相，降魔變相　同寺文殊閣東畔水月觀音，千手眼大悲變相　同寺極樂院門兩金剛，西廊下金剛經變，金光明經變相，南廊下行道二十八祖，北廊下行道羅漢六十餘軀同寺多寶塔下仿長安景公寺塔道玄地獄吳相　聖壽寺大殿

維摩變相一堵

張素卿　成都龍興觀龍虎兩軀　同精思觀青龍白虎朱雀玄武君　蜀青城山文人觀真君殿五岳四瀆，十二溪女，山林，溪沼，樹木，諸神，及岳瀆曹吏　簡州開元觀容成子，董仲舒，嚴君平，李阿，馬自然，葛玄，長壽仙，黃初平，葛璝，竇子明，左慈，蘇耽十二仙君像

此外如陳閎，杜景祥，王元之，張通，耽昌言，車道政，石抱玉，瓊師，智儼，朱審，畢宏，韋鑾，張璪，劉整，李眞，蕭祐，梁洽，陳積善，呂嶢，竹虔，孫遇，孫位，趙公祐，趙溫奇，趙德齊，苑瓊，陳皓，彭堅，常粲，常重胤，張詢，李洪度，張騰，張贊，麻居禮等亦莫不作壁畫一寺或數寺。

唐代寺觀之存於今日者不多，即有其壁畫亦漫漶不可辨視。其間德宗又崇奉道教，會昌五年，天下寺宇之被焚燬者極多，此等可寶貴之壁畫亦變成灰燼，良堪惋惜。

唐後五代，壁畫亦甚有可觀。梁之荊浩曾在洛陽雙林寺繪寶陀落加山觀自在菩薩一壁

。朱繇於廣愛寺，長壽寺及金眞觀壁繪有釋道之像，筆法高妙，有似道子處。龍德中廣愛寺沙門義暄以金帛邀四方奇筆畫三門西壁，一時畫應募者甚多，跋異與張圖競爭甚烈。跋異之畫亦有絕筆之譽，應募後，方草定草樣，張圖亦至，長揖而語曰：「知跋君敏手，故來貿貳」異方自負，乃笑曰：「顧、陸吾曹之友也，豈須貿貳。」圖願繪石壁，不假朽約，搦管揮寫，倏忽成折腰報事師者，從以三鬼，異乃瞪目踟躕，驚拱而言曰：「子豈非張將軍乎？」圖提管厲聲曰：「然！」異乃雍容而謝曰：「此二壁非異所能也。」遂引退。於是圖乃於東壁畫水神一座，直視西壁報事師者，意思高遠，視之如生。後異畫福先寺亦有李羅漢其人來與較畫藝，異讓李繪西壁，自繪東壁，乃竭精竚思，意與筆會，屹成一神，侍從嚴毅，設色鮮麗爲生平所不能者。李乃縱觀異畫，見其精妙入神，非己所及，遂手足失措，後竟羞而自縊。李乃自得曰：「昔見敗於張將軍，今取捷於李羅漢。」畫家之傲態與不顧道義之競爭，直與江湖賣藝者無二。後唐朝求，李祝亦曾繪龍興寺四廊列壁二百餘堵。後周有釋智緘與德符亦俱善壁畫。天宮寺講堂之毘盧像，廣愛寺之定光佛，福先寺

之三炎變相背爲智蘊手筆。

南唐後主游心翰墨，一時書畫文章皆甚有可觀。更設畫院，優禮畫士，其以壁畫著名者工畫釋鬼神之曹仲元筆跡細密，繪建業寺上下座壁，九年乃成。高道興亦工佛像，大慈寺兩廊高僧六十餘軀，華嚴閣東畔丈六天花瑞像皆其所繪。房從眞工甲馬人物鬼神，龍興寺通波侯廟甲馬旌旗從官鬼神，寶曆寺天王閣下部諸神皆出房筆。他若杜子瓌嘗於龍泉東禪院繪毘盧佛，東律院八明王西方變相，釋迦如來，十六羅漢。宋藝嘗大慈寺唐朝列代御容，楊元眞繪四天王寺之五台山文殊菩薩變相。除釋道人物外，黃筌嘗繪鶴於殿壁，有唳天，驚露，啄苔，理毛，整羽，翹足六姿，極爲精妙生動。筌又嘗畫四時花竹兔雉鳥雀於八卦殿四壁，畫龍於石牛廟，亦俱爲蜀主嘆絕。

隋，唐，五代壁畫，其畫工率爲當時之著名畫家，壁堵之與卷軸原無何軒輊。宋後則畫家專重卷軸，壁堵之畫視爲匠藝，於是壁畫乃呈頹萎之勢。又宋代壁畫亦多出於畫院待詔之手，而此等院派畫家又往往爲文人高士所輕視，遂亦爲構成壁畫與卷軸分道揚鑣之主

因。

宋，太宗時翰林待詔董羽，高益，高文進，高懷節，王靄，王道眞，勾龍爽，黃居寀祗侯厲昭慶，楊斐等人爲最著。董羽善畫龍水，學士院，開寶寺俱有其手跡，翔舞生動，波濤翻騰，最爲高妙。高益則曾繪相國寺，崇愛寺壁。高文進曾繪行廊變相及開寶塔下諸功德壁。並繪太一宮，壽甯觀，啓聖院等道觀壁畫。王道眞亦與高文進畫寺庭大神，並獨畫大殿西偏門東壁十二面觀音相。宋代於道教頗爲崇奉，道觀壁畫實較佛寺爲盛。大中祥符間傳有天書現宮門，眞宗乃詔營玉清照應宮。募天下畫工繪壁，應者三千餘人，錄取百人，就中尤以武完元及王拙爲最著。武除畫玉清照應宮外，中嶽天封觀，洛中三聖宮，河南廣福院亦俱有其手跡。王拙在玉清照應宮所畫五百靈官像及天女朝元等壁，亦妙絕一時。

宋除道釋壁畫外，山水亦有見於堵壁者，如高克明曾繪四時景於彰聖閣，郭熙亦曾有山水古木於宅第壁間。花鳥之見於寺壁者則有易元吉，易爲黃派花鳥傳人，曾繪景靈宮壁，竟被院畫畫工所嫉，卒被鴆死。朝野兩派之對立日益加深，而壁畫名作遂亦日見稀少。

元後各代壁畫無可稱述，畫家卑視塗抹堵壁，而一意注意卷軸，而壁有遂歸無知之匠人所獨攬，內容已無復當年之偉麗，更不悉佛經變相為何物。一般市鄉壁畫竟以通俗小說為題材，如西遊記，封神演義，三國演義，濟公傳等常被移畫於壁上，技術亦無甚可觀，研究藝術者再無人顧視，而此等壁畫，遂專供鄉愚之欣賞，其於繪畫之關係乃成游離之勢矣。

中國古代壁畫其在中原者固早已不可得見，但甘肅燉煌之千佛洞以在邊遠僻塞之區，寺壁所畫未曾漫滅，由六朝以迄宋元明各代壁畫全有保藏，實為中國壁畫一大珍庫。惟國人不知顧惜，為斯坦因，伯希和，歐頓底克等外人盜取極多，今大英博物館及其他外國文化機關率有保藏。千佛洞之佛窟約有三百三十五洞，伯希和編號者亦達二百以上，其壁畫當更不可勝計。

此等壁畫關係中國藝術者極大，既可窺知古時中國繪畫技術造詣，又可與卷軸畫參較其異同，當時衣冠，文物，風俗等有關文化進展事項亦莫不可察知。其最值注意者則為各

種變相之結構造意藉可明知隋唐壁畫之內容情勢。

敦煌壁畫之屬於變相者有阿彌陀淨土變相，藥師淨土變相，彌勒淨土變相，法華經變相，維摩經變相，華嚴經變相，報恩經變相，父母恩重經變相，牢度叉鬪聖變相，以及其他種種變相。除變相外，尙有佛傳圖，本生圖，羅漢，高僧圖，密教圖像及景教圖像等。隋唐之間維摩經變相壁畫甚爲流行，千佛洞內此等唐宋作品亦有多處，且其間頗有優秀之作。變相構圖大都變一定規制，維摩經變相則以床上之維摩詰與至毗耶離城問疾之文殊對坐狀爲中心，其周圍則以維摩經內所述之事件加以描繪。玆將其大概介紹於下，以見壁畫內容一斑——

維摩詰經中國雖有三種譯本，但文詞並無何出入。鳩摩羅什所譯者共十四品，其繪畫化者則有下列之九品——

佛圖品（第一）　弟子品（第三）　問疾品（第五）　不思議品（第六）　觀衆生品（第七）

香積品（第十）　菩薩行品（第十一）　見阿閦佛品（第十二）　法供養品（第十三）

經文佛國品有曰：「爾時毗耶離城有長者子名寶積，與五百長者子俱持七寶蓋來詣佛所，頭面禮足，各以其蓋共供養佛。佛之威神令諸寶蓋合成一蓋，遍覆三千大千世界，廣長之相，悉於中現云云。」壁畫所繪者卽爲此段經文之情形，佛在毗耶離城菴樹園與大比丘衆八千人，菩薩三萬二千，其他天部無量百千共會座時，寶積與五百長者子持蓋作供奉佛狀，人物繁夥，結構極佳。

至其弟子品，經文已有下列之記載：「佛告阿難，汝詣維摩詰問疾。阿難白佛言，世尊，我不堪任，詣彼問疾，所以者何？憶念昔時世尊身小有疾，常用牛乳，我卽持鉢至婆羅門家門下立。時維摩詰來，謂我言，唯阿難，何爲晨朝持鉢住此？我言居士，世尊身小有疾，常用牛乳，故來至此。維摩詰言，止止阿難，莫作是語，如來身者，金剛之體，諸惡已斷，善音普會，常有何疾？當有何惱？——世尊，維摩詰智慧，辯才爲若此也，是故不詣彼所問疾云云。」圖中卽有阿難持鉢候求牛乳之狀，後諸子俱不欲去，而文殊去時，則繪有維摩詰與文殊開始問答之狀，神態宛然，非名工不克臻此。

其餘諸品亦莫不依據經文描繪，巧合意旨，雖隔千百年之今日依然可辨隋唐壁畫結構，誠爲難得幸事。

此等壁畫更有値得注意者，卽爲可考見中國壁畫的源流。中國初有佛像係由天竺僧人攜來，無論塑造繪畫俱依此爲藍本，其仿印度作風自在意中。以繪佛像最初之曹不與而言，卽曾觀摩印度佛畫。六朝之梁更有天竺僧人迦佛陀，摩羅菩提等皆善繪佛像，印度犍陀羅式之佛像乃行輸入。張僧繇使擅長印度畫法，其作一乘寺凹凸花，以朱及靑綠渲染而成，遠望眼暈似凹凸，近觀則仍平者卽是。隋之尉遲跋質那爲于闐國人，其子乙僧仕唐，二人所繪佛像俱有外國人物之形，且亦用凹凸畫法，作有染暈，此則係印度畫法傳至中亞細亞，中國土耳其斯坦一帶，再行傳入中國者。惟自中唐以後中國土耳其斯坦一代壁畫藝術漸衰，而中國畫法乃行道輸入。燉煌壁畫卽充分能表現此種情勢，其時代越早者則印度作風越明顯可見，至唐則融匯一爐，唐後所作則純爲中國式矣。

關於壁畫之著述中國向無專書，祇能偶於古代畫史中摭拾，如益州名畫錄，貞觀公私

畫史，歷代名畫記，京洛寺塔記，唐朝名畫錄，圖畫見聞志，宣和畫譜等俱有偶然之記載與評述。近年燉煌壁畫自被發現後，東西洋各國乃專有論著中國壁畫之巨著出版，據筆者所知有下列諸種——

Stein: Ruins of Desert Cathay 二册，一九二一年出版

Pelliot: Les Grottes de Touen-Houang 六册，一九二一——一九二四年陸續出版

Stein: Serindia 五册，一九二一年出版

Stein: The thousand Buddhas 一册，一九二一年出版

Stein: On Ancient Central Asian Tracks 一九三三年出版

日本東方文化學院東京研究所亦曾有「燉煌畫之研究」出版，分圖像篇及附圖二巨册，著者爲松本榮一。他若平凡社所出之世界美術全集中亦曾略有介紹。最近石濱純太郎亦將有「敦煌」一書出版。反觀中國則不見有一册關於壁畫之著述，並其外人之譯本亦不見有出版，誠堪詫異！

第十九章　雲崗石佛

雲崗在大同西北三十里，由北京乘京包線車約十二時可達，遙望楊樹稀落成行，居民土屋亦殊寒傖。在武周川之北岸有高約百尺之斷崖，綿延五六里，其上孔穴纍纍，儼如虫蝕朽木，乍睹之下，實僅爲塞北之一寒村，然而在去今一千五百年前此處却爲佛敎祥華之地，在彼千瘡百孔之斷崖中，實亦包藏亘絕古今的奇偉佛像雕刻……時代變幻，藝術亦隨之遭受冷落與破壞，實在是堪惋惜的。

一　開鑿的歷史

六朝之北魏原爲大鮮卑山下之一種游牧民族，東晉之末，至拓跋珪時，其勢俄然強大，平定四鄰，奠都平城（卽今日之大同）是卽爲太祖道武帝。道武帝本人，對於宗敎原無何等成見，「既好黃老，頗覽佛經。」（是魏書釋老志，）太宗明元帝也是如此。至於世祖

太武帝之初年，對於佛老原也未加左右，蓋魏旣係游牧民族，對於宗教認識甚淺，近臣之言，卽可決定其去就，世祖時有司徒崔浩其人，極信道教而毀佛法，浩妻郭氏，敬好釋典，時時誦讀，浩常怒而焚之，更將灰去於廁內。信道士寇謙之，又將寇介紹於帝，謂淸淨無爲，有仙化之證。世祖遂深惑其言，將年號加爲太平眞君，又親至道壇，接受符籙，預備法駕，將旗幟一律定爲靑色。時蓋吳反於杏城，世祖親征，至長安時，以偶然機會，其從官發現佛寺內藏有許多弓矢矛盾，帝乃大怒，疑其與蓋吳通，誅盡一寺，後又在寺內搜出「釀酒具及州郡牧守富人所寄藏物，蓋以萬計。又爲窟室，與貴室女私行淫亂」（見釋老志）再加崔浩從旁進言，乃誅長安沙門焚毀佛像，下詔曰：「彼沙門者，假西戎虛誕，妄生妖孽，非所以齊一政化，布淳德於天下也。自王公以下，有私養沙門者，皆送官曹，不得隱匿。限今年二月十五日，過期不出，沙門身死，容止者誅一門。」在太平眞君七年又有詔文，內有「自今以後，敢有事胡神，及造形像，泥人，銅人者門誅」及「有司宣告征鎭諸軍刺史，諸有佛圖形像及胡經盡皆擊破焚燒，沙門無少長悉坑之。」這眞是佛教史上

的一大浩刦，後來因爲有人立石銘刊國記，崔浩因「盡述國事，備而不典，」有傷帝王的體面，於眞君十一年六月乃受族誅，崔浩旣死，世祖也覺得對佛敎的處置有些過甚，對於以前的詔令便不怎樣認眞追求了。高宗卽位後，乃明令恢復佛法，曾下詔曰：「世祖太武皇帝開廣邊荒，德澤遐及，沙門道士，善行純誠，惠始之倫，無遠不至，風義相感，往往如林，夫山海之深，怪物多有，姦淫之徒，得容假託，講寺之中，致有兇黨，是以先朝因其瑕釁，戮其有罪，有司失旨，一切斷禁……」於是佛法又得復興，前毁寺塔乃得修復，而雲崗石佛的雕刻也在這時著手。

據韓書釋老志云：「太安初，有師子國胡沙門，邪奢，遺多，浮陁，難提等五人，奉佛像三到京都，皆云備歷西域諸國，見佛影迹及肉髻，外國諸王相承，咸遣工匠摹寫其容，莫能及難提所造者，去十餘步，視之炳然，轉近轉微，又沙勒湖沙門，赴京師，致佛鉢並畫像迹。」佛像繪畫既由外國輸入，而高宗更欲爲以前諸帝懺悔，乃各爲鑄釋迦立像一尊，長一丈六尺，又自刻石像，使如己身，雕刻技術也已相當精熟，再加曇曜的勸勉，雲崗石

佛乃得雕鑿，據續高僧傳云：「釋曇曜未詳何許人也，少出家，攝行堅貞，風鑑閑約，以元魏和平年，任北台昭元統，綏輯僧衆，妙得其心。住恆安石窟通樂寺，即魏帝之所造也。去恆安西北三十里，武州山谷，北面石崖，就而鐫之，建立佛寺，名曰靈岩，龕之大者，舉高二十餘丈，可受三千餘人，面別鐫像，窮諸巧麗，龕別異狀，駭動人神，櫛比相連，三十餘里。」由此可見石佛的雕鑿大概經過。不過魏書釋老志却謂：「初曇曜以復佛法之明年，自中山被命赴京……曜白帝於京城西武州塞，鑿山石壁，開窟五所，鐫建佛像各一，高者七十尺，次六十尺，雕飾奇偉，冠於一世。」據今日現存之情形來看，後者頗近於事實，前者不免有渲染過甚之嫌。

雲崗原有塔寺，於太平眞君七年，亦同遭浩刼，文成復法，又行重修，而除北魏原有之五窟外，以後又續有雕鑿，於石窟前方，更多建寺宇，其最著者，如雍正朔平府志云：「左雲縣石佛寺，在縣東九十里雲崗堡，又名佛窰山。傳自後魏拓跋氏，始於神瑞，終於正光凡七帝，歷百十餘年，而工始完，規制甚宏。寺原十所，一曰同升，二曰雲光，三曰

鎮國，四曰護國，五曰崇福，六曰童子，七曰能仁，八曰華岩，九曰天宮，十曰兜率。其中有元載所造石像二十龕，石窟千孔，佛像萬尊，由隋唐歷宋元，樓閣層凌，樹木蓊鬱，儼然爲一方勝概。」這里年代又與前述者不同，復興佛法之明年，乃文成帝興安二年（西紀四五三）而神瑞係明元帝之年號，約爲西紀四一四年，此則在曇曜開鑿石窟之前四十年，同時魏書亦謂：「拓跋珪（道武帝）即位國號魏，征服四鄰，奠都平城，帝崩，明元帝嗣位，即始創建石窟寺於雲崗。」此事恐係這樣，雲崗舊有塔寺，取名石窟者亦必在山岩鑿有佛窟，特其窟規模不大，未顯於世，又經太武帝的毀壞，益行凋落，迨至文成帝復興佛法，順曇曜之請，乃在雲崗大規模的開鑿起來，所以後世記載多以曇曜爲其創始者，原也未爲無理。自此以後，無論皇室黎庶，因篤信造像可以使亡者超昇，乃皆度力開鑿大小不同之石窟，至一千五百餘年之今日，乃有「駭盡人神」的奇偉成就。

二 石窟的現狀

雲崗石崖爲砂岩石所構成，雖適於雕刻，然而却不甚耐風化，千餘年來，飽經風雨剝蝕，其佛像中之露天者，多有模糊難辨，此外更加人爲破壞，盜鑿出售，取爲建築材料等等事情，不一而足，現存者實最應珍惜。

歷來關於石窟之記載，多因人而異，有將全部分爲三區者亦有分成四區者，此蓋係就石崖的地形而劃分，並無何定規，筆者爲行文便利起見，亦將其分爲四區，現在謹從東首起始，按窟簡述一下——

第一區最東僅有石鼓二，最東第一窟原名石鼓洞，洞爲長方形，寬約二丈，高約二丈四尺，洞中央有四角塔，塔形也有殘缺，四壁多爲關於佛像，及釋迦傳記故事，土人相傳以石擊石，每發鼓音故名石鼓洞。第二窟爲寒泉洞，高亦約二丈，洞內石壁之下，有清泉潺潺流出，窟中雕刻，亦與第一窟相仿。西行岩質不佳，小石窟亦零落盡是。第三窟，在雲崗所有諸窟中規模比較宏大，內部有大佛三尊，即本尊一，脇侍菩薩二，本尊高有六十餘尺，爲坐像，脇侍則爲立像，像之下半剝落不堪，惟上部尚極完好，莊嚴華麗，當係北魏原

雕，未有後人修補痕迹，故極古樸。在此窟之略東，有碧霞洞，徒有規模，內中佛像全部盜盡，甚爲可惜。由第一窟向西尙有二洞，內有塔柱，高約六尺，窟之兩側山崖間有小形佛龕甚多，此第一區，大部皆未經後世修補，橫約數百丈，分高低二級，各窟戶牖，相傳當年曇曜所居之通樂寺便在此處。再四爲第二區，本區包括石佛寺，故保護比較完整，石窟之前有四重樓閣，上覆綠色琉璃，簷牙由山壁間突，氣勢極爲雄偉。石窟寺之正殿，即爲如來殿，正門上題有「石佛古寺」四字，殿宇甚爲宏整，蓋清時曾加以修緝也。本區第一窟爲大佛閣，在正殿之東院，殿前亦有四重樓閣。窟門爲八角形廣約七十二尺，深約五十八尺，高約四十五尺，中有巨大坐佛一，高約五十五尺；兩膝共長卽達五十一尺足長一丈，盤膝，攤手，通身貼金，光耀閃閃，更加雕形美妙慈祥，益發使人眩惑。四壁亦有浮雕，其脫霉剝落之處，多經修補着色，亦甚爲絢麗。第二窟爲如來殿，洞爲方形，深廣各約四十五尺。洞內中心有長約二十五尺之八稜形石柱，雕刻極爲精細。柱上層爲九重塔形，再上有佛龕，上刻坐佛四尊。下層亦有跋立佛像四尊，四壁刻有釋迦應化故事。窟內佛龕亦極多，形

態富麗，手法極高，本窟之雕刻在所有雲崗各窟中最稱精細完整，第三窟爲彌勒殿在如來殿之西，前面有三重樓，洞爲長方形，規模雖不如前二者之宏偉，然內中雕像手法，亦頗足稱道。本尊係彌勒佛坐像，略偏西北上方。其正面龕內，又分上下二層，上層爲佛像三尊，下層爲二尊，如面對諸經態度極爲閑逸，其四壁佛龕亦各具活躍形態，毫無石刻之呆板，情形顯露。尤其石柱上之裸體飛天，意匠富麗，線條柔和，北魏雕刻之特色，尤能十分發揮出來。第四窟爲佛籟洞，原有樓閣，現已傾圮，窟爲長方形，結構大致與彌勒殿相同，窟之左右，有濕婆天像（五頭佛）及毘紐天像（三頭佛）雕刻線條極爲柔和，豐美。窟外壁上，亦有多數浮雕，惜大半已爲風雨剝蝕，模糊不清，洞內分前後二室，至後壁佛像亦分兩段，上部刻佛三尊，下爲正坐佛像，甚爲古樸，這一部分當係北魏時遺物，而未經後世修補，反能存眞，實在爲整個雲崗石窟中最珍貴的一部。

由此再西則爲第三區，俗稱五佛洞或五花洞。第一窟爲長方形，分內外二殿，深約五丈，高約四丈，廣三丈七尺，內有高三丈七尺之大坐佛一，石壁上有二重佛龕，四圍雕刻

甚爲縟麗，更敷以種種彩色、亦頗鮮麗，不過有時修補過甚，有失原形，爲遺憾耳。第二窟與前窟略同，惟規模較小，第三窟廣二丈七尺，深三丈二尺，窟中爲方柱，柱分上下二層，下層三面，各雕立佛，作傾斜突出之勢，正面爲高一丈六尺之無量壽佛。上層亦爲多數之小佛龕、及幡幢等，意匠頗爲新奇。第四窟爲長方形，亦分內外二殿，外殿有塔形石柱四，雕刻甚多細巧，內殿佛龕亦分上下二層，上層原爲三尊，下層二尊，石佛不知去向，祗有泥塑充其位置。雖然，此窟內之本尊無足重視，，但其門楣四壁雕刻却極爲細麗生動，飛天甚多，各具姿態，而其圖案花紋，尤爲縟麗驚人。第五窟與大佛閣結構相仿，唯不似其寬宏。內有高五丈之大坐佛一，四壁佛龕亦甚多。再西之第六窟，窟內空無所有，似爲後人所盜毀，唯外壁有佛龕無數，大者六七尺，小者二三尺，惜佛頭多被人鑿去，其現存者姿態甚爲優美，愚民無識，利令智昏，致使此美術瓌寶遭受浩刧，良爲可慨！

第四區在最西部，此區未經後世修補，剝落者甚多，石崖又往往作爲民宅之後部屏牆，欲觀石佛必須穿越此等民宅。石窟之中多貯存粮草農具等，其甚者烟突正衝石佛，終年

烟炊繚繞，石佛有知，當亦自慨時運之不濟也。不過所幸本區佛像特別宏偉，雖經千餘年之剝蝕，依然淸晰可辨，第一窟爲方形，高六丈餘，內有大佛一，窟外石壁上滿刻二三寸之小佛千百無數，大小一律，工程之精偉，實令人咋舌，俗稱爲萬佛壁，可謂名符其實。第二窟亦極爲宏偉，其中爲一大坐佛，高約六丈，兩壁有二脇侍，一坐一立，背光之上，更雕以無數小佛，其旁壁之上浮雕亦甚繁縟。第三窟內有大立佛一，高約七丈，寶像莊嚴，身披袈裟，其上亦雕有小佛無數，工程細緻不苟，兩旁更有四立佛，其中一紅色佛像，身披袈裟，手執水瓶，雕工尤爲精細。第四窟亦極寬敞，內有趺坐大佛一，高約六丈餘，深約三十六尺，窟外兩旁，尙各有一窟，內有坐佛，高約二丈餘，圓壁之上，亦有多數小佛龕，甚爲巧麗。第五窟其前面因岩石崩落，故爲露天之勢，內有大坐佛一，高約五丈餘，半身露天，下部爲砂石掩沒，兩側有脇侍立像二，高約二丈，左者尙存，右者已隨岩石崩落，背光之上亦刻有許多小佛及火燄，雖略顯風化，尙約略可辨，此五大石窟，或係北魏當時，文成帝爲前五帝所開鑿者，

從此第四區再向西，尚有小窟甚多，然率皆殘敗不堪，無甚可値重視者．其中有幾窟略大者，中尚有五重及七重塔形，石柱殘存耳。由第一窟至第四窟，全部長約六里左右，所謂「櫛比相連，三十餘里」者，雖未免有些誇張，即此浩大工程，亦是睥睨千古了。

三 石佛的藝術系統

由來，對於雲崗石佛的藝術系統，便有許多爭論，筆者頗在此節內，將印度佛像雕刻的歷史，及其藝術派別，加以申述，然後再論至藝術的系統。

佛像雕刻，在印度最爲遠古，雜阿含經有：「譬如畫師弟子，善治素地，具衆彩色，隨意圖畫，種種佛類」之語，即此可見佛生時即有以畫爲業之人，而繪畫與雕刻，往往並行而進，倘謂當時有雕刻，亦不爲武斷，惟因年代過於湮遠，無遺物可考，其後法顯傳有「佛上利忉天，爲母說法九十日，波斯特五思見佛，即刻牛頭栴檀作佛像，置佛座……此是衆像之始，後人所法者也。」阿含經文及玄奘之大唐西域記亦有大致彷彿之記叙。此當

係關於佛像之最早記錄文字。

在西歷紀元前三百年　正是希臘文化廣佈世界的時代，西歷山大王東征，東滅波斯，南破埃及，東南直達印度河畔。印度巴庫多利亞儼爲希臘的殖民地，其遺將更在敍利亞爲王，與印度關係，頗行緊密，至阿育王時代更向希臘，埃及等處派傳道師，希臘人之歸化印度者亦頗不少，乃將希臘美術輸入，於是在印度西北之一角，乃有犍陀羅美術之興起。

按犍陀羅 (Gandhara) 係古時印度國名　長阿含經作乾陀羅國，大唐西域記則稱爲犍馱邏。華嚴經音義三云：「乾陀羅　此云持地國，謂昔此國多有道果聖賢，住持此境，不爲他國侵害也。又云乾陀是香，羅謂陀羅，此云遍也。言遍此國內多生香氣之花，故名香遍國，其國在中印北，北印度南，二界中間也」犍陀羅國在西歷紀元前二百年代，希臘人勢力極盛，此等外人對佛教原無甚信仰，有時反加迫害，惟至月支王時，尤其是迦膩王爲始，更皈依佛教，乃大肆宣揚，而月支王本係一種野蠻民族，一經西歐希臘人接觸，對其文化奇麗大爲驚嘆，於是乃招致希臘巧匠，仿希臘神像，盛行雕刻佛像，其最甚者，有的佛像

覺如阿波羅，梵天則如聖彼得羅，且迦賦色迦王之都城，爲犍陀羅之丈夫城，勢力最盛時代遠及於中央印度，犍陀羅之藝術自亦隨之傳播。不過月支王朝，二百年代之初，國勢不振，三百年代之末，更從印度消滅，成爲西方如布爾地方之一土王，在五世紀時，乃因匈奴之攻略而亡國，此爲犍陀羅與希臘文化發生淵源之大概始終也。

但，犍陀羅藝術並非一端，因本文所論者，祇限於雕刻，故其他不擬旁及。

犍陀羅藝術雕刻的遺物，除本地以外，如大英博物館，加爾格答博物館，陳列者亦頗不少，足供吾人參考研究，此派佛像雕刻，身體各部配置非常相稱，很富寫實風味。立體佛像固多，但高肉雕亦頗多有，無論像數如何龐多，表情姿態，亦必各具匠心，絕不相疏，頭髮多爲希臘形之波形髮髻，螺髮者極少，其衣紋則係採用當時印度傳統的形式，而由希臘加以脫化、不過有時不甚合於寫實，而多少拘於形式的性質，因求線條之雄健，褶襞之雕刻方法乃顯過強，遂缺乏柔曲之致。然而衣裳却如一層薄紗，宛能將軀體細部由衣下透出，此點亦極見工夫。至其面相則頗與阿利安人種(Aryan)相似，高鼻梁與額頭相連，眼

稍大，唇薄，口閉，手掌足心，往往刻有輪相，如爲菩薩像則每有頭飾，胸飾，腕輪足輪等。尤其右肩袒露，斜着二重之胸飾，最爲犍陀羅式佛像之特色，至於佛像背光亦殊簡單，祇是平整之圓板形，普通並不雕以何等花紋，其周圍偶刻有鋸齒紋或中央作蓮花者，甚爲鮮見。

犍陀羅雕刻既淵源於希臘，而有上述之諸種特徵，其後世出土者，雖不止千百，不過與雲崗一樣，銘刻甚少，正確年代無從徵考，大體來說，以在紀元前一二百年間之物最爲優秀，其後月支時代，則近於末朝，手法漸弱，價値亦因而低下。

在紀元後三百年代，以中央印度爲中心，又有一派新的美術興起，此卽所謂毱多式美術，前期犍陀羅美術，至內容雖爲佛教的，然至技術形式却全然爲希臘的，毱多式美術則正與之相反，其內容形式純然爲印度式的，印度美術至此才達絢爛時期。

所謂毱多式美術，乃以紀元後三百年代爲始，由華氏城起，領域漸次擴張，至四百年代，幾統治全印，前後幾達六百年，國勢頗爲宣赫。印度自阿育王朝以前，分裂多數小邦

尤其西北印度，數百年間常爲外族侵入。阿育王朝有鑒於此，乃决心實現以印度人統治印度之政策，征服土王、驅逐外勢，同時更努力復興印度固有文化藝術，故當時所刻佛像其顏貌、姿勢，服裝等亦莫不爲純印度式的，笈多式美術不若犍陀羅式之過於趨重寫實，而有時顯出呆滯之氣，而缺乏超俗之氣。至其特徵，衣薄透體，褶襞柔習，佛像之背光，亦非若犍陀羅式之單純圓板式，而刻以極精細之唐草模樣花紋，其佛座雖犍陀羅式亦有刻以動物者，但其動物果爲何類，究不可辨，此則爲獅子，與經典上所謂獅子座者正相符合，至其髮式亦絕不類，犍陀羅式多爲髮髻，此則爲螺髮。

不過倘謂犍陀羅式與笈多式毫無關係，亦未免陷於武斷。原來笈多朝之初期，其勢力尚未能達犍陀羅，而彼時之犍陀羅與外人之關係仍甚密接，二王朝之貴族往來，亦甚頻繁，笈多朝安有見彼時犍陀羅美術而不生欽贊模倣之理，况佛像雕刻之盛行，實則始於犍陀羅，笈多王朝既亦盛行此等雕刻，而其境遇相連，時代相接，一切均委諸暗合，自屬不當，其背光佛座亦莫不由犍陀羅轉化而來，而印度古時佛像概爲裸體，祇在腰部以下纏以布

片，至犍陀羅時方有衣飾，毱多式於此點上亦係採用犍陀羅式者，總之，毱多式佛像生於印度精神理想，而參酌犍陀羅式之意匠手法最優之點，更加以一層之發展製作，而達圓熟之境。

既然明瞭印度佛像雕刻藝術之兩大派別，現在再談雲崗石佛的藝術系統，到底是從何而支延下來的。

中國至六朝時代造像之風極盛，最早者莫若秦符堅，在燉煌鳴沙山所鑿之莫高窟，此窟鑿於建元二年（西紀三六五年）其後繼續雕鑿，窟室乃達一千餘龕，故有千佛岩之稱。北魏雲崗石窟之開鑿，其動機直接係受燉煌石窟之影響，而間接受印度石窟之影響，毱多朝文化燦爛時期，在西紀五百年代，此正與北魏年代相當，法顯既於晉末自擊其盛而齎經像以歸，此毱多式之藝術亦定能經由西域，或錫蘭（卽當時之獅子國）傳入，故雲崗石窟之受此派影響其可能性亦最大。茲以雲崗石佛先與犍陀式加以比較，以見證其差異之點。犍陀羅式佛像與雲崗石佛於大體上看來，很有些相似，但一經仔細察視，便可看出其不同

之點來，無論面相，身體權衡，衣文之手法，菩薩之寶冠，瓔珞，佩釧之裝飾，蓮座，天蓋，俱顯不同，尤其背光最爲顯著。

如前所述犍陀羅式佛像背光多爲圓板形，中間甚少刻有花紋者，而雲崗石佛則不然，背光多爲珠寶形，內部刻以繁縟之蓮花，唐華，天人等像，外緣上更常有雄麗之火燄。此外菩薩之天衣纏法相異，飛天天衣長飄空中亦有犍陀羅式所不見者。

現再將雲崗石佛與笈多式加以比較，雲崗石佛之衣服褶紋極顯柔曲、肢體輪廓遠如透薄紗而出，此與笈多式便頗相似，惟至衣紋略顯幾分重苦之感耳。衣服柔滑蔽體，鮮有皺褶，旣偶有之，亦爲灣曲之平行線所構成，此亦爲笈多式所特有，其髮式雖非爲螺髮，而結髮之犍陀羅式亦不得見，雲崗石佛之頭上，宛如蒙一層頭巾，此則或許參酌當時之風俗而構成者，至於背光亦絕非單純之圓板形、其蓮花，唐草，天相等之浮雕，以及外緣火燄俱爲笈多式所常見者，而其佛座亦多刻以獅子及蓮花，亦宛與笈多式相似。以外如石窟之結構，雲崗石佛寺佛籟洞，入口栱形內側左右之濕婆與毘濕拏圖像，亦爲中印度所最通行

者。

觀以上諸點，雲崗石佛之藝術系統，自可明瞭，其大部分主張犍陀羅式者，特未曾詳加斟較耳。蓋雲崗石佛其外貌之剛毅挺然有丈夫氣，確與犍陀羅式佛像有些近似，一般遂誤爲犍陀羅式矣！

北魏起於朔漠，對於外族文化極力吸取，中國本地自不必說，以外各族亦莫不加以延攬，其情形，正與後來之元朝相仿，就中西域與印度人自然不會沒有，這偉大石窟的雕鑿得他們的助力之處想亦不少。

藝術品並不同機械，沒有絕對的模倣犍陀羅派起源於希臘，而不完全是希臘作風，毱多式美術也不能不謂受犍陀羅式的影響而加以綜合，雲崗石佛雖係淵源於毱多式，但是北魏或漢民族的意匠也自然要揉合在內，這我們由許多石窟中的塔形石柱及其建築式的浮雕便可看出。所以說雲崗石佛的雕刻是融混着中西藝術意匠於一爐的偉大作品 也無不可。

四 石佛的保護

中國在一千五百餘年前便有這樣壯麗的佛教美術出現，自然是最足驕傲的一件事。但對此不加保護而一任其人爲或天然的破壞，實也是最大的遺憾。在過去的地方勢力者修建巨宅別墅，其石料取之於雲崗，無識貧民更鑿取佛頭出賣外人，於是石佛丟頭少臂者觸目盡是。更加雲崗石質本較粗鬆，一千餘年之風雨剝蝕，石佛輪廓已日見磨滅，倘長此下去，將有成一堵頹光石崖之虞，所以保護石佛實爲絕對的必要。

至於保護方法，對於參觀者加以限制，倘無相當證明則加以拒絕，以免盜取。由官廳設專門保護機關，無論何人不得藉名鑿取石料。佛洞之居民可發與相當之遷移費，使之另擬居所。露天石佛應講求保護手段。窟內石佛之破損者可加以修補，但應竭力保持原有古樸之風。

在屬本文時，聞已有人正將第四區大露佛被埋沒部分加以發掘，此項工程異常艱偉，願祝其早日成功。

第二十章　龍門及其他

一　龍門石窟

北魏至孝文帝因慕中國文化，遷都洛陽，禁胡服胡語，改姓元，一切文物典章俱倣制，而同時堪與雲崗石窟媲美的龍門石窟也開鑿起來。其開鑿動機，和施工情形，魏書釋老志曾有很扼要的記載——

「景明初，世宗（宣武帝）詔大長秋卿白整，準代京靈岩寺石窟，於洛南伊闕山，爲太祖，文昭皇太后營石窟二所。初建之始，窟頂去地三百一十尺。至正始二年中始出斬山二十三丈。至是大長秋卿王質，謂斬山太高，費功難就，奏求下移就平，去地一百尺，南北一百四十尺。永平中，中尹劉騰世宗復造石窟一。凡爲三所，從景明元年至正光（孝明帝年號）四年六月以前，用工八十萬二千三百六十六。」

伊闕亦稱龍門，在洛陽南三十餘里，山脈係由嵩山支延而下，兩岸絕壁，中挾伊水，山岩係由黑色大理石所生成，頗適於雕鑿，故自北魏隋唐以來，盛開石窟。崖左有潛溪寺，右有香山寺，古柏老樹，殿宇掩映，下有伊水橫流，風景頗爲幽美，較諸雲崗之荒涼，不可同日而語。

伊水兩岸壁崖，洞窟無慮數萬，最重要者悉在左岸。宣帝景明初年，係在孝文帝遷洛之後，去文成復活約五十年，是則伊闕石窟之開鑿，亦較雲崗後五十年。迨至高歡入洛，北魏分列東西，其間因高歡及宇文泰之挾持魏帝，廢行興廢，征伐不息，自己無暇開鑿石窟。隋時造象之風極盛，帝王民俗所開石窟無慮千百。唐貞觀中葉，魏王泰爲其母文德皇后鑿三石窟於魏石窟之北。此外據洛陽縣志所載：「龍門造象，唐代居多，開元，天寶以前，年月歷歷可考。蓋人民奉佛久成習俗故也。」自北魏至隋唐，其間所開大小石窟，將及七萬之數。而此等造象，往往附有銘志，雖至今日，其年代依然歷歷可考。此點則較之雲崗漫無記述者強勝多多。而銘記字體又多有名家書蹟，拓本可供後世學書者之臨模，如

楊大眼造象銘等龍門二十品，俱爲其中精拔之作。

稽其銘刻知最古者當推老君洞，爲北魏孝文帝太和七年所開鑿，去今約爲千四百四十餘年。自後其他石窟如北魏東魏北齊隋唐等時代所開鑿者亦漸次完成。其屬於北魏時代者有賓陽洞，蓮花洞，魏字洞，藥方洞，老君洞。屬於唐者則有敬善寺洞，磨崖洞，萬佛洞，跪獅窟，大洞，破洞，大佛洞等，其他不重要之小龕洞等，在崖之兩岸爲數極多。其屬於北魏者唐時又往往加以改刻。龍門石窟實包羅北魏，東魏，北齊，隋，唐諸代的作品，與雲崗之悉彫於北魏者不同。（雲崗第三窟有人疑爲隋時所開鑿）

以規模大小來說，雲崗遠勝於龍門。唐高宗所經營之大佛洞，係於崖腹所開鑿，廣一百十八尺七寸，深約九十尺，中央作盧舍那佛之大像。像高三十五尺，坐於十尺之臺座上，後有巨大背光。左右有兩羅漢，兩菩薩，二天及仁王之像，兩相對立，各亦達三十尺至三十五尺之高度，其壯大雄視龍門諸作，但到底不及雲崗之偉巨，至於其他諸窟更不及此洞。蓋雲崗斷崖係由水平層之砂岩石所構成，故彫鑿較易，而龍門則係由大理石之岩層所成

，且此種岩層又甚堅緻，並有約三十度之傾斜，故而開鑿困難，不便作巨大石窟。自宣武帝景明元年，至正光四年，其間經過二十八年，僅造石窟三所，費工八十萬二千三百餘者，當非無故。

不過龍門雖無雲崗石窟之偉巨，但因石質堅細，却不若雲崗之易於受風雨等自然力之剝蝕，而使佛像裝飾日就磨滅（雲崗石窟之少銘刻者，其原因想亦在此）。故龍門雖至千百年之今日，刻劃猶甚明晰，可以見出當日之技巧。但因此之故佛像之被士民鑿轉賣者極多，雖未遭自然力的破壞，却又遭到人力的斧鑿之災，與雲崗比較，遠不及其完整。

龍門石窟其在於左岸者大體可分兩區。由北方潛溪寺所在之處起，崖間刻出大佛三尊，其附近更有多數之小龕。在寺境內其重要者可有四窟。第三窟爲賓陽洞，此卽係北魏宣武帝至孝明帝期間所開鑿者，其他三窟則爲隋唐時所開鑿。寺南亦有大小數百之佛龕，唯值注意者祇有第五窟之敬善寺洞，及第七窟之磨崖三尊佛像而已。賓陽洞高約五丈，深寬各約三丈，中間有大佛一尊，左右各有菩薩夾侍等五尊，壁間彫有佛圖傳及隋唐各代爲君

親妻子所雕之供養造象，雖甚富麗，但意匠未能統一，失之於雜亂。由此向南自第七窟至第二十二窟，可注意共十六窟。其第十九窟卽爲唐之大佛洞，大概情形已如前記。第二十一窟則爲老君洞。老君洞卽從前之古陽洞，爲龍門諸窟中影響最早之一洞，其內部情形，據大村西崖氏謂：「其古者佛像之定印，彌勒像之交脚，與雲崗相同。正光後之如來像，則垂於座前之衣褶之端，同形之曲線反覆重疊，成一種印度所無之樣式。如說法，與願之手相，或伸五指，或伸頭中之二指，無有一定。又如釋迦多寶二佛並座，普賢來儀等，尊由法華經所製之像，則爲印度所無。反而印度最多之轉法輪印之佛，則未一見。窟之本尊之夾侍菩薩，持有印度之扇，嗣後則成中國觀音像之玉環也。」雲崗石佛最印度毱多式藝術系統之影響爲多，龍門石窟在雲崗之後，正爲毱多朝殷盛時代，故其背光，衣褶亦無不有毱多式佛像之影跡。

　龍門石窟之佛像與雲崗相較，其面相，前者爲雄麗，後者則有一種森嚴之感。佛像之大小固由於岩質關係無法與雲崗相較，而北魏之石窟，四壁天井全部刻有大小佛龕，千體

佛，飛天，忍冬唐草等，意匠豐富，奇美富麗，使人大有應接不暇之勢。而唐代者祇在石窟內刻有本尊，羅漢，脇侍，二天，仁王等。此等佛像之背光刻於壁面至天井部分。天井則唯有飛天，蓮花、或加彩繪、或爲陽刻。其四壁雖亦作有多數之小龕，但此率皆零散刻成，與本尊不生關係，意匠較北魏者頗顯貧弱。唯其彫刻手法則甚能達完美之域，佛像之風神最爲豐婉優雅，不遜北魏。

二　天龍山石窟

北魏分東西之後，孝武帝都長安、孝靜帝都於鄴，其實這實等於宇文泰和高歡的割據魏室無非徒擁虛名。後孝靜帝將位禪於歡子高洋，是爲北齊文宣帝。泰子宇文覺也受西魏之禪，爲北周孝閔帝。

太原縣爲古之晉陽，高歡便曾居此。其子建國後仍都於鄴，而以晉陽爲別都，一時寺塔建築甚爲繁盛、據太原縣志載：「童子寺，在縣西十里龍山上，北齊天保七年宏禮禪師

建。時有二童子，見於山，有大石似世尊 遂鑄佛像，高一百七十尺，因名童子寺，前建燃燈石塔，高一丈六尺，後鑿二石室以處僧衆。」又載：「聖壽寺，在縣西南三十里天龍山麓。北齊皇建元年建，內有石室二十四龕，石佛四尊。隋開皇四年鐫石室銘。寺東一里，鑿壁爲池，有龍王廟，內有千佛樓。北漢廣運二年劉繼元命嬖臣范超冶金爲佛，同平章事李惲撰碑。金天會二年燬。元至正二年重建。明正德初，僧道永建高建以庇石佛。嘉靖二十五年西岩鑿石洞三龕以避兵，釋洪達刺血書五大部經文於此。」

天龍山在太原縣西約四十里，山勢甚爲嶮峻，石窟既在於將達四百尺之山頂處斷崖所開鑿。斷崖爲砂岩石所成，但其下部則係疎鬆之粘板岩層，勢既陡峻，且易崩壞，故攀登極難。山分南北兩峯，石窟北峯七處，南峯七處，此外尙有小佛龕數十。由北峯第一窟洞算起假定第一窟，則第一、第二兩窟，以其彫刻手法推斷，似爲北齊時代所開鑿者。第一窟廣八尺餘，深亦如之。後壁佛龕中央有釋迦坐像，左右有脇侍兩菩薩之立像，身後各有圭狀大背光。本尊衣裙覆掩座前，其面像，衣紋、姿勢、頗類北魏作風，惜乎左右脇侍菩薩之

頭部已不知去向，頭上更各刻有三軀小佛像。南壁一佛龕內刻有三尊佛像，龕頭爲尖拱狀，下端刻龍形，本尊坐於方座上，兩脚下垂。東壁中央尖拱形龕內亦刻有佛像 姿勢與西壁者相倣。其左右龕外，刻有兩脇侍菩薩之像，上部亦各刻有小佛三軀。第二窟廣袤與第一窟相似，內部彫刻亦幾完全相同。第三 四，五，六等窟則約爲唐初所開鑿，第五窟廣五尺八寸，深五尺二寸，高約五尺五寸 後方壁龕內刻有本尊佛，及左右兩羅漢。本尊趺坐於方座上，衣裾前垂。兩羅漢則已破損不堪。西壁龕內，有佛之倚像，甚爲完整，頗顯優雅之象，左右有菩薩像。東壁龕內中央圓座上有趺坐之佛像，胸以上缺損，左右亦有兩菩薩與西面者相對。此石窟入口之外，左右刻右仁王像，最能發揮初唐雄健之氣象。第七窟爲隋開皇年間所開鑿，石窟內部中央遺有方六尺四寸三分之柱形，四面彫有佛龕，內遺座上各有趺坐之佛像，左右各有兩羅漢，龕上部及左右各作垂帳弔掛之狀。室之左右壁及後壁各有佛龕。本尊趺坐於龕內方座上，後負圭狀背光。龕之兩側亦各有兩羅漢及兩菩薩。就此等佛，菩薩及兩羅漢之姿勢樣式觀之，純然屬於北魏北齊之系統，不見有何新的意

匠。

第八窟在東峯之西端，北齊時開鑿斷崖造大石佛當係本代，縣志所謂明正德僧道永建高閣以庇石佛者，恐係按舊制所重與。大佛像自樓之第二層床上起，坐於方座上，直達第三層。兩脚下垂，右手舉至胸處，開掌中指稍屈。左手在膝上。像高約二十四尺，兩足下之蓮座高各約一尺，姿勢整正，權衡甚美。大體雖能保存當時之形態，惟其面相經後世之修補，多少有些變形，是爲美中不足。肩及衣紋亦有修補者，不過腹部以下兩脚台座尙依然保有北齊簡勁之風。方座分爲上下二層，上層高，下層低，上層在狹隙內刻有天人歌舞之狀，下層則在圈內刻有獸面。

樓之下層則當於大佛之下部，中央有十一面觀音之立像，全高約十二尺，在蓮座上。其左右有文殊普賢兩像，在獅象之背上。本尊菩薩之後壁現有無數之化佛，化佛所坐之蓮座上，枝幹互相連結。此三尊佛像雖多經後世修補，觀其形勢則頗似隋時之物，而象之形又極盡寫實之妙。普賢像之下有空洞，在入口左右刻有立柱，柱上端作三斗拱，斗拱間則更，

刻有奇異之忍冬樣之臺股。

第十一窟爲唐初之傑作。窟廣九尺七寸，深七尺九寸五分，天井高約九尺。後壁本尊坐於方座上，兩脚下垂，左右有脇侍菩薩之立像。西壁有佛半跏像在蓮座上，左有脇侍菩薩之像，東壁彫刻情形略同。天井爲淺穹形，中心刻以蓮花　手法甚簡。四壁天井則用胡粉塗抹，上描有拙劣之幔幕狀及雲文等，蓋係當初者剝落，後世加以修補者。此窟內之雕像，姿勢甚爲勻美，衣紋優雅而勁健，儼如薄紗透體。其面相之豐麗，以及軀體衣文，極盡寫實之妙。與北齊，隋時諸佛像相較，則彼爲簡樸，此爲精醋，手法則非龍門石窟所可比。

總之，天龍山之石窟最重要者十四，就中屬於北齊者五　隋一，唐八，因岩質疏鬆，頗多磨泐，但就其現存亦略可觀察各時代藝術之樣式。北齊大抵承魏之遺緒，無何新樣式出現，規模也遠遜雲崗，龍門。隋則爲北齊之延長，亦無可述。惟唐代石窟，雖規模較小，而手法之精鍊，幾有凌駕龍門之許多唐作之勢。北齊至隋一派保持北魏之系統，入唐而大

變，由簡勁而成爲雄麗。此外北齊隋初石窟之前面，常有向拜，模刻木造建築之細部，如柱，斗拱，蟇股等，如此則可知當時木造建築樣式之一斑，亦爲研究古代建築之一助，而其間更能保有唐初彫刻之優秀作品，一發値得注意。

三　雲居寺石經

佛敎遺跡，除寺塔造象以外，尙有「石經，」亦甚値注意。北齊時，南嶽慧思大師慮東土藏敎有毀滅時，乃發願刻石藏，閉封岩壑中，慧思大師弟子有幽州智泉寺沙門靜琬者，乃承師囑，於隋大業中開始覲刻，經板成後，藏於涿州西北五十里之白帶山洞中。白帶山，後亦稱「石經山，」在河北房山縣西南六十里。山爲石炭岩層所構成，峯巒甚爲秀麗，有似天竺，故又有小西天之目。山麓有西峪東峪，乃就其地建東西雲居寺　亦稱東峪寺，西峪寺。如今東峪寺已毀，僅存西峪寺，至淸代改爲西域雲居禪林。雲居寺初創於唐，後經多次修葺，但亦破敝不堪。

靜琬所刻石經至貞觀五年大涅槃經成。十三年靜琬卒，其門人導公　儀公，暹公，法公，相繼五世，陸續增刻，歷唐至宋，凡得七十七種，二千三百餘石，而經尚未完。遼代續彫八十卷　計二百四十石，又續彫大寶積經一百二十卷，計三百六十石，以成四大部之數，總合二千七百三十石。遼道宗淸寧三年又繼續刻石經一百八十石，後又有門人善化共刻四千八十石。

此大量之石經係藏於山頂之雷音洞內。由山下至山頂嶮峻之山磴可達，在山腰斷崖處，沿狹窄山路，築有石欄，加以防護。石經洞便在此斷崖之側。洞爲不規則之四角形，高丈餘，深四丈五尺，較狹之橫邊爲四丈五尺，前面闊十三丈。內有四柱支撑天井。柱爲八角形，各面全刻有小佛。內有石几，石案，石爐等。三面之壁，皆嵌以石刻佛經。東北壁爲全部法華經，西壁爲雜編，共有四百十八石，故又名石經堂。此等石經係公開嵌於壁間，供人摹拓。在本洞之左有洞二，右有洞三，其下復有二洞，共計七洞，內中滿貯石經，外以石歸堅閉。石經洞之前有石幢載經目甚全，又有唐武則天時所立之石碑二。石經之除

藏此七洞者外，於遼天慶七年，曾將遼宗淸甯三年以後所刻，藏瘞地穴之內，上築七層小石塔一　在塔之初層刻有「大遼琢州鹿山雲居寺續祕藏經塔記」碑文，記其事甚詳。

石經洞內四壁所嵌之經石，有自隋大業中靜琬法師至唐所刻之觀無量壽經，妙法蓮華經，大方廣法華經及其他總共十三經，書法整秀，足爲學書者之楷模，此與西安碑安之「周易」「尙書」，「毛詩」等儒教的十三經，可互相媲美。

此雲居寺除石經外，最値注意者則爲唐代小石塔多座。此項石塔建於一方墳之四隅。東北角小塔六層，開元十年建；東南角小塔，七層，大極之年建；西南角小塔，七層，開元十五年建；西北角小塔，七層，景雲二年建。此等石塔之狀爲中間膨脹，漸漸向上縮減，頗類西安之小雁塔。初層前面冠以葱花拱，入口左右刻有仁王像，內部後壁更有極纖麗優幽雅薄肉彫之三尊佛，此外尙有小石塔數座在山頂上。寺之南北更有二磚塔，北塔爲唐代興建，後世重修，南塔則約爲遼代所建，八角十層，有如北京天甯寺之塔。

石經雖僻藏山頂，但依然未能免去盜鑿　四壁經板已不甚完全，過去並曾爲軍旅盤踞

，此千百年來堅固願心所結成之偉蹟，能否閉藏永世，恐將成絕大的疑問。

四　益都雲門山及駝山佛像

益都在山東，舊稱青州，東魏武定二年即有齊郡太守劉世明造象，至後齊以至隋唐乃益行增多。其造象之處卽在雲門山與駝山二處。

雲門山勢甚陡，上有廟宇，因斷崖之南面洞門刻有雲門二字，此或係山名之由來。記錄所載，隋開皇年間曾有造象十四種。唐天寶年間亦有季思敬造象，淸信仕造象，李棲梧造象，以及其他之王旿等造象，尼世僧造象等。其佛龕主要者有二，俱在洞門之西。第一佛像廣約十尺，高約九尺，中央之本尊爲迦釋如來坐像，左右有脅侍菩薩之像，前面有相對之仁王像，龕內更有小佛三十軀，據其造象銘記則俱爲隋開皇十六年至十九之作，所謂開皇造象十四種當係指此。

本尊彫像頗爲簡樸，面輪稍長而頷狹，重頤而有二條之頸線，耳雖簡單，却有形狀甚

美之環孔痕記存在，身後更有寶珠形之背光。

左方之脇侍面部頗損，右方者則尙完好，其狀亦如本尊。小佛多爲坐像，唯有一龕爲倚像，手法亦甚簡單。總之，本龕內之佛像，以隋爲主體，造象手法依蹈北魏之故姿，而簡勁不如。

再西之一龕則以唐代爲主，佛像作風由簡勁一轉而成雄麗。龕廣約十二尺，高約十五尺，本尊已不知去向，惟左右脇侍菩薩之高肉雕立像，及龕內小佛二十四軀存在。就其左右脇侍菩薩像觀之，技巧頗爲優秀。右方之脇侍顏面缺損，上有寶冠，佩劍及石帶之手法頗爲溫雅雄麗，菩薩台座之蓮瓣亦甚秀健，頗能傚唐作風。其龕內小佛像，手法雖簡，而羅衡最美。龕外右側有小佛十七軀，左側十軀，亦多爲唐代之作。

駝山在益都西南，與雲門山隔溪遙遙相對。山巔崖壁有大小佛龕六，唯此等佛龕多無年月，據中國舊籍所載則列於唐初，而日本關野貞博士就造象之手法觀察則斷爲隋時之物。其見於記錄而無年月者計有：僧法韶造象，張眞妙造象，又忽造象，馬摩耶造象，僧供

䨯造象，尼道仁造象，郗僧蓋造象，平桑公造象，潘乂造象，潘乂妻王氏造象，尼先等造象，趙良造象等十二目，列於唐長安四年之後，神龍元年之前。其有年月銘記者則有長安二年之任元覽造象，尹思貞等造象，及長安三年之李懷脟造象等。

平桑公之造象，在第四龕內，此龕在駝山佛龕中爲最大而重要之一龕。龕入口之廣爲十尺七寸，向後則稍廣，後壁中央刻有甚大之本尊迦釋迦坐像，左右各有小龕，內有脇侍菩薩立像。此處爲龕內最廣之地，全廣約爲十七尺九寸，由龕口至後壁長約二十三尺，如今龕之上部已經墜落。本尊釋迦大像趺坐壇上，衣裾覆掩壇之上部、壇高雖僅三尺七寸，恐當初較此高出一倍不止。前面有坐像一列、重刻小佛龕一列，露出者十七軀，下面埋沒者則其數莫明。壇中央有「大像主青州總管柱國平桑公」二行刻字，別無年月銘記。本尊面相豐圓，烏瑟低，額狹，眼呈杏仁狀，眼高，鼻梁亦高，口小重頤，頸部甚肥滿，無髮線，頭大，膝低，唯壇上部所覆衣裙則刻有優美之褶文。脇侍菩薩面相亦如本尊，但略顯優美，戴寶冠，佩玉珮。衣文簡而穩健，惟全體權衡過低，是爲美中不足。

佛龕之內外，刻有多數小佛，內部右方有七十七軀，左方九十七軀，外部右方今存者七十八軀，左方七十六軀。此項外部小佛雖悉刻有象主名字，然而年號銘記則無有。此等小佛多爲民俗所刻，其年代想亦兼跨隋唐。

第六窟則爲唐長安二年所刻，有銘文可考。龕之平面爲長方形，廣七尺二寸，長十二尺六寸，中央後壁台座之上有本尊釋迦如來坐像，左右有兩羅漢，又於左右壁兩菩薩之外，更有兩菩薩，仁王，其他小佛龕，及佛菩薩之像。本尊面相豐美，純然由唐式而成，衣文曲線遒勁，軀體外透，又有奇形之胸飾。本尊座下有兩獅，中間則似刻有香爐之物，因破損無法辨視。兩羅漢頭過大，脇侍菩薩姿勢則甚優美，特其胸飾用寶相花，手法最爲精麗。其他之佛菩薩仁王等像，亦能發揮初唐之特色，惜殘壞者甚多耳。

五　濟南黃石崖佛像

黃石崖在濟南東南八里，山勢極爲嶮峻，岩石爲石灰府所構成，因自然關係，轉成黃

色，與附近之深灰色岩石成顯明之對比。崖面全高約爲六丈，其上卽有大小不同之佛龕甚多。其見於尹彭壽所著之山左北朝石存目者，計有正光四年後魏法義兄弟姊妹等造象二十四軀，孝昌二年帝王元氏法義三十五人造象。正昌三年法義兄弟百餘人造象，建義元年雍州王僧觀造象記。東魏元象二年假伏將軍姚敬遵造象記，齊州長史鎭城大都督挺縣開國男乞伏說造象記，與和二年清信女趙勝習仵二人造象記。北齊武平三年邑義主一百人造象記等。

在崖之東端有石洞一，深十一尺，廣九尺，愈進則愈狹，內中共有佛像二十四軀，就中有二軀高與人齊。西端有巨塊岩石頹落，其下部亦露有數尊佛像，至於壓俯之部分有佛像多少則不可得知。但此巨大之岩塊其上定有大部分之精美彫刻則可斷言。

全崖面中重要之佛像至少有八十五軀，內中二十四軀在於龕內，其他六十一軀則分散於崖面及落岩之上，其高度則由一尺至六尺。此數並不包括過小之佛像及在大佛背光左近者。

在上述之佛龕中，有本尊一，後脇侍菩薩二，本尊坐於壇台上，衣裾下飄，脇侍則分立左右，軀體權衡甚美，頗能表出北魏簡勁之風，背光左近更有小佛多軀，及各種花紋，龕外崖石上之佛像概甚微小，普通約三軀或四軀成爲一組，本尊較大亦爲坐像，兩側脇侍菩薩則爲立像，但以全組爲立像者爲最多。

但不幸較大之佛像，頭部全行失去，其較小者則又無何等研究之價值，祗有三數中型之佛像，頭部尙稱完好，可見北魏作風。在三龕中有宋宣和三年，明萬曆四年，天啓元年之造象銘，可知北朝以後，亦曾在崖上造象。其北魏正光四年造象銘，及孝昌二年者則依然存於崖壁，未曾磨滅。

黃石崖佛像，就現存者觀之，最值注意者共有十六區。每區大概情形及年代如下——

（一）有佛像三，風格有如隋唐之物，無銘記。

（二）即前述之石洞，有佛像二四軀，銘記有宋宣和三年萬曆四年及天啓元年三種。

（三）共有佛像十三軀，每三軀爲一組。

(四)有佛像三軀，本尊釋迦及二脇侍菩薩，銘記爲魏元象二年。

(五)銘記爲正光四年，此外在左角上尙有無年月之銘文一，佛像上列四軀下列五軀。

(六)有佛像四軀，銘文爲興和二年。

(七)有佛像五軀，分成二組。

(八)有三軀一組之佛像，在第五區之上。

(九)有三龕，內有三軀佛像者二，一軀佛像者一，在較東之龕內，佛像之後有飛天背光。

(十)有佛像四軀，二坐二立，上有孝昌三年及建義之年之銘記。

(十一)三軀一組，中間佛像，其面部下方尙屬完全，有飛天背光。

(十二)有小佛三軀在一龕內，其上並有華蓋。

(十三)爲一小單身佛像。

(十四)三軀一組之佛像。

（十五）空有地位而佛像已失。有孝昌二年，元象二年之銘文存在。

（十六）爲落崖，上面至少有佛像二軀，銘文爲孝昌二年及元象二年者。濟南除黃石崖佛像外，尙有千佛山及千佛崖二處亦有佛像甚多，玆附誌於本文之後。

千佛崖在濟南東南八十五里，懸崖之上彫有多數佛像，故名千佛崖。崖之東北有神通寺，亦係北朝之建築。崖上佛像大抵皆爲唐初之作。最早彫成者當推武德年間之僧沙棟造象。佛像高五尺七寸二分，坐於壇台上。面部近於圓形，豐頰而眼細長，鼻高有孔，耳甚大，上無環孔，重頤而無褶線，手指雖長而圓端則甚優美。蓮座花瓣較北魏者爲小，衣紋雖甚流暢而刻劃略淺，此像之衣紋面像已脫去前此曾有的固有樣式，而具備唐代的特質。在此像之左，有小佛六軀，上下亦有佛像，惟已殘破不堪。在本龕之右側亦有一龕，中有坐佛二尊，一高約六尺，一高五尺，兩佛間上下各有小佛一，龕之左右側則刻有貞觀十八年僧明德造象記，字跡缺損甚多。

由此左行，則有顯慶二年齊州刺史劉元意造象。本尊在一方龕內，龕高二尺五寸八分

，廣一尺六寸，本尊釋迦爲椅像。龕之左右刻有奇形之柱二，用以支撑上部之拱，左柱之旁有仁王象，右則爲一小石獅。銘記則在於本尊之右。

此外尚有顯慶二年之南平長公主造象，永淳二年之王萬元等造象甚多。崖壁之間更有小佛龕多軀，爲唐代佛像一大寶窟。

濟南除此千佛崖外在東南九十五里九塔寺亦有一千佛崖，大抵亦係唐代之作，惟雕像甚小，手法亦較神通寺者爲遜。

至於千佛山則在濟南南方五里，與大明湖，趵突泉共稱三大名勝。山上有興國寺，斷崖多處刻有佛像，據記錄所載就中有隋開皇年間造象甚多，惜因後世修補過甚，頗顯卑俗，隋唐時之手法樣式亦無從窺見，頗爲憾事。

中國因幅圓廣大，歷史悠久，佛像彫刻幾遍全國。河南洛陽龍門外，尚有鞏縣之石窟寺，崖間有南北朝及隋唐造象亦極多。他若同省之偃師，郟縣，鄭州亦莫不有隋唐造象。

山東省除上述諸地外，如肥城五峯山蓮花洞，濟南龍洞，玉函山佛峪寺，亦有頗值注意之

隋唐造象。河北省之南宮，元氏；江浙等省古代巨刹亦間有造象刻於崖壁之間，甚至僻處邊遠之義縣亦有北魏佛像甚多。至其未被發現者，當更不知有幾許矣。（完）